



“DO I HAVE VENTURI
LOVE IN ME?”

Tom Byloos
UHasselt
Masteropleiding architectuur
Seminarie Genius Loci
Academiejaar 2018 -2019

“DO I HAVE VENTURI LOVE IN ME?”

Een zoektocht naar de oorzaak van kritiek op het postmodernisme aan het einde van de 20ste eeuw vertrekkend van een vergelijking tussen de Sainsbury Wing en het Neues Museum.

Promotor: Nikolaas Vande Keere

DANKWOORD

Met deze masterscriptie sluit ik mijn studie architectuur aan de Universiteit Hasselt af.

Erfgoed vormt een rode draad doorheen mijn masterscriptie, een insteek waar ik veel over geleerd heb tijdens het seminarie Genius Loci. De aangereikte bronnen en projecten vormen dan ook het uitgangspunt voor mijn masterscriptie. Zelf was ik zeer enthousiast dat ik hieromtrent mee aan de slag kon en het was dan ook een plezier om mij hierin te verdiepen.

Het schrijven van dit werk heeft mij geholpen een kritisch kijk te krijgen op hoe verschillende stromingen binnen de architectuur zijn omgegaan met erfgoed en wat dit voor hen betekenden.

Graag wil ik mijn promotor prof. ir. arch. Nikolaas Vande Keere bedanken voor de begeleiding en inzichten die hij mij verworven heeft gedurende het schrijfsproces.

Ook wil ik prof. ir. arch. Nikolaas Vande Keere, prof. dr. Koenraad Van Cleempoel en arch. Karen Lens bedanken voor het inspirerende seminarie Genius Loci.

ABSTRACT

Twee befaamde musea, de National Gallery en het Neues Museum, kennen een waardevol ontwerpproces dat veel nieuwe inzichten kan aanreiken. Beide musea zijn opnieuw op de kaart gezet door een intense ingreep tijdens de jaren '90, een ware bloeiperiode binnen de Europese wereldarchitectuur. Het is tevens een kantelpunt binnen de architectuur. Zowel de geschiedkundige waarden alsook de hedendaagse ingreep van beide gebouwen zorgen ervoor dat beide musea heropleven.

The National Gallery kende in 1991 een uitbreiding door Robert Venturi en Denise Scott Brown, namelijk de Sainsbury Wing. Het Neues Museum werd in 1997 door David Chipperfield gerestaureerd nadat het museum gedurende een periode van 60 jaar door bombardementen in de tweede wereldoorlog langzaam geëvolueerd was in een ruïne.

Hoewel beide ingrepen kaderen binnen dezelfde tijdgeest hebben de architecten totaal verschillende methodologieën en concepten toegepast. Beide uiteenlopende benaderingen kennen duidelijke verschillen, maar vanwaar zijn deze afkomstig? Waar Robert Venturi zich vastklampt aan het postmodernisme, zal David Chipperfield een meer hedendaagse manier introduceren om met erfgoed om te gaan. Omwille van de grote verscheidenheid in beide benaderingen zijn deze des te leerrijker voor toekomstige generaties.

Binnen dit verhaal wordt de geschiedenis van beide gebouwen onderzocht om zo de methodologieën en concepten van de architecten met elkaar te vergelijken. Voornamelijk de essentie van de projecten zal naar voor

komen om zo beter te begrijpen wat de drijfveer is geweest voor de ingrepen van deze musea.

Heeft de architectuurtaal de bovenhand genomen binnen de projecten? Zal de postmoderne architectuur van Robert Venturi of de meer hedendaagse architectuur die David Chipperfield introduceert de manier bepalen waarop beiden omgaan met erfgoed? En kan deze manier waarop men omgaat met erfgoed, een reden zijn voor kritiek op het postmodernisme?

Two famous museums, the National Gallery and the Neues Museum, both have a very valuable design process which can provide new insights. Both museums are put back on the map due to intense interventions during the '90, a flourishing period in European world architecture. It is also a tipping point in architecture. Both the historical values as the contemporary intervention of the buildings ensure a revival for the museums.

In 1991 the National Gallery was extended by the Sainsbury Wing, a design by Robert Venturi and Denise Scott Brown. The Neues Museum was restored in 1997 by David Chipperfield after the museum was a ruin for 60 years due to a bombing in the second world war.

Even though both interventions took place during the same time, the architects used completely different strategies and concepts. What is the reason for this? Whereas Robert Venturi holds on to postmodernism, David Chipperfield introduces a new contemporary way to tackle heritage. Because of the huge difference in their approach, the projects are very educational for later generations.

The history of both museums will be investigated with the goal to compare the strategies and the concepts of the architects. The essence of each museum will come forward to understand what the motivation was for the interventions.

Did the architectural language of the architects take the upper hand? Does the post-modern architecture of Robert Venturi or the more contemporary architecture of David Chipperfield define the way they tackle heritage? And is this a reason for criticism on postmodernism?

INHOUDSOPGAVE

0. Inleiding.....	1
1. De tijdsgeest	5
1.1. De geboorte van een nieuwe architectuur	5
1.2. Architectuur voor het nieuwe millennium.....	8
2. Neues Museum	13
2.1. Geschiedte der site.....	13
2.2. Für die intervention	15
2.3. Die intervention	17
2.4. Nach der intervention.....	34
3. Sainsbury Wing.....	41
3.1. History of the site.....	41
3.2. For the intervention	42
3.3. The intervention	45
3.4. After the intervention.....	59
4. De vergelijking.....	61
4.1. Context.....	61
4.2. Ornament.....	63
4.3. Interieur	65
4.4. Oude vs. Nieuw	67
5. Do i have Venturi love in me?	69
5.1. De vraag	69
5.2. De projecten	73
5.3. De liefde.....	86

6. De link met...	93
7. Bibliografie	97
6.1. Literatuur	97
6.2. Beelden	99

0. INLEIDING

De god Janus, afkomstig uit de Romeinse mythologie, had twee gezichten. Binnen deze Romeinse mythologie staat hij symbool voor diverse tegengestelden: het begin en het einde of het open en het gesloten. Oorspronkelijk stonden zijn twee gezichten voor de zon en de maan, twee elementen die in ons planetenstelsel niet weg te denken zijn. De twee gezichten verwijzen ook naar mogelijke tijdperioden. Enerzijds keek hij naar het verleden en anderzijds wierp hij een blik naar de toekomst. Twee musea die in het verdere verloop aan bod zullen komen, hebben, net zoals Janus, twee gezichten: het Neues Museum in Berlijn en de Sainsbury Wing in Londen. Zowel de National Gallery, als het Neues Museum dateren uit de 19de eeuw. Beiden kennen dus een rijk verleden dat gegroeid is doorheen de jaren. Ze worden gekenmerkt door een bloeiperiode, maar tegelijkertijd zijn er ook diverse tragische gebeurtenissen op af te lezen. Denk bijvoorbeeld maar aan de tweede wereldoorlog, met veel schade als gevolg. In de 20^{ste} eeuw werden beide musea onderworpen aan een recente ingreep door hedendaagse architecten, maar met heel verschillende visies en methodologieën. Deze ingrepen hebben ervoor zorgen dat de bestaande musea hun voornaamste kwaliteiten niet verliezen. In tegendeel, ze zullen deze opnieuw in het licht zetten.

De National Gallery kende in 1991 een uitbreiding, de Sainsbury Wing genaamd, door Robert Venturi en Denise Scott Brown. In 1997 vonden de voorontwerpen plaats voor de restauratie van het Neues Museum door David Chipperfield. Er werd nieuw leven ingeblazen in het museum door een oude ruïne opnieuw op te bouwen. De restanten van de ruïne konden ook geheel teniet worden gedaan, maar dit bleek al snel geen optie voor Chipperfield. Beide musea

kijken zowel naar het verleden en de leerrijke ontstaansgeschiedenis als naar de toekomst door ingrepen van hedendaagse architecten. Ze koppelen verschillende tijdsperiodes om samen een sterker verhaal naar voor te kunnen brengen. Ze kunnen het verhaal van het verleden vervolledigen en uitbreiden naar de toekomst toe.

Deze scriptie toont hoe men is omgegaan met het combineren van het voorafgaande uiterste: oud en nieuw, verleden en toekomst. Door de casestudies zullen de grote verschillen in methodologie en concepten van de architecten met elkaar vergeleken worden. Ook kunnen we de vergelijking gebruiken tussen beide musea om zo het proces van de ingreep diepgaand te onderzoeken en te begrijpen. Dit zal verduidelijken waarom de specifieke keuzes gemaakt zijn en hoe ze geleid hebben tot deze prachtige musea die elk op een heel eigen manier omgaan met erfgoed.

Niet enkel de musea zullen aan elkaar getoetst worden door deze vergelijking, maar ook de architectuurtaal. De manier waarop het postmodernisme omgaat met erfgoed zal vergeleken worden met de nieuwe architectuur die Chipperfield binnen brengt. Om dit onderzoek gericht te voeren en duidelijk te kaderen, luidt de onderzoeksvraag als volgt:

Wat is de oorzaak voor kritiek op postmodernistische architectuur op het einde van de 20^{ste} eeuw met betrekking tot erfgoed en hoe kijken we er vandaag de dag op terug?

Wat we leren uit deze vergelijking zullen we dan verder gaan uitspitten doorheen de rest van de masterscriptie om zo bevindingen te staven en een duidelijk besluit te formuleren dat we kunnen afleiden uit de casestudies.

Waar we wel al zeker van kunnen zijn is dat beide architecten tot het uiterste zijn gegaan om de architecturale en geschiedkundige waarden van het gebouw naar voor te brengen en om de mensen bewust te maken van de pracht van het verleden.

1. DE TIJDSGEEST

Om de visie en de methodologieën van beide architecten te kaderen is het van groot belang dat we een idee krijgen van de tijdsgeest waarbinnen deze architecten werkzaam waren. De ingrepen van de musea vonden plaats op het einde van de 20ste eeuw, een kantelpunt binnen de architectuur. Om de Sainsbury Wing te begrijpen, is het belangrijk dat we nog verder teruggaan in de tijd, namelijk tot aan het ontstaan van het postmodernisme. Beginnend vanaf het postmodernisme zullen we zo chronologisch de geschiedenis doorlopen tot aan het nieuwe millennium.

1.1. DE GEBOORTE VAN EEN NIEUWE ARCHITECTUUR

David Watkin vertelt in zijn boek *De westerse architectuur* (1994) de geschiedenis van de architectuur vanaf de eerste tempels in Mesopotamië tot aan het nieuwe millennium. Zo ver hoeven wij niet terug te gaan. Wij beginnen bij het ontstaan van het postmodernisme.

Watkin vertelt dat de modernisten wilden breken met het verleden waardoor de identiteit verloren ging. Ze hadden met hun architectonische revolutie een poging gedaan om de mensen te veranderen. Deze had gefaald omdat men weigerde rekening te houden met de wensen van gebruikers en bewoners en niet in staat was verstaanbare boodschappen over te brengen.

Het was Venturi die in 1966 met zijn *Complexity and Contradiction in Architecture* een discussie startte over deze tekortkomingen van het modernisme. Hij pleitte voor opnieuw het verleden binnen te halen in de architectuur en wilde aantonen dat de architectuur voor de tijd van het modernisme een grote gelaagdheid had. Hij wilde de haat voor ornamenten weerleggen en opende zo de weg naar een nieuwe pluralistische, verdraagzame architectuur waarin context een essentieel gegeven vormde.

Venturi maakt hierin ook een statement over Mies van der Rohe zijn befaamde uitspraak '*less is more*'. Hij zegt '*more is not less*', waarmee hij de aanzet geeft tot zijn latere uitspraak '*less is a bore*'.

In '*Dat is architectuur*' *Sleutelteksten uit de twintigste eeuw* (2014) kunnen we lezen dat het succes van het begrip 'postmodernisme' te wijten is aan Charles Jencks en zijn werk *The Language of Postmodern Architecture* dat hij schreef in 1977.

Voor het modernisme stond zuiverheid, functionaliteit en helderheid centraal. Het postmodernisme staat voor een meerduidige, betekenisvolle en contextgevoelige architectuur. De postmoderne architectuur wordt volgens Jencks gekenmerkt door het gebruik van een '*dubbele codering*'. Dit betekent dat er in eenzelfde gebouw verschillende betekenislagen worden onderscheiden, die zich elk tot een ander publiek richten. Het is een architectuur die communiceert op twee niveaus. Enerzijds spreekt het postmodernisme tot het grote publiek, ze komt tegemoet aan het verlangen naar herkenbaarheid en nostalgie. Anderzijds spreekt het postmodernisme een minderheid van architecten en andere geïnteresseerden aan. Deze herkennen de formele referenties aan historische voorbeelden en waarderen de ironische verwijzingen.

In tegenstelling tot het modernisme, liet het postmodernisme zich inspireren door de massacultuur en het populaire. Zo

haalt het postmodernisme inspiratie uit onder andere de consumptiecultuur van Las Vegas.



Figuur 1: Foto van de consumptiecultuur van Las Vegas

Verder zegt *'Dat is architectuur'* Sleutelteksten uit de twintigste eeuw (2014) dat als Venturi in Amerika de hoofdfiguur was voor het postmodernisme, Rossi dit was voor Europa. Rossi legde vooral de nadruk op de historische gelaagdheid en de morfotypologie van de stad. Hij pleitte voor een reconstructie van de stad en verzette zich tegen het modernisme dat de stad zou afbreken. Deze visie vond steun bij prins Charles in Engeland en kan een verklaring zijn voor de turbulente geschiedenis van de wedstrijd voor de uitbereiding van de Sainsbury Wing, deze wordt in een later stadium in de masterscriptie besproken.

Venturi's Sainsbury Wing aan de National Gallery in Londen was ook bedoeld als ironische commentaar op de fragmentering van de klassieke traditie in hedendaagse architectuur.

Het postmodernisme kende verschillende varianten en stromingen, maar allen hebben eenzelfde historische vormtaal en een hoog decoratief gehalte. Deze laatste is commercieel aantrekkelijk en speelt in op de smaak van het grote publiek.



Figuur 2: Het Children's Museum of Houston door Venturi

1.2. ARCHITECTUUR VOOR HET NIEUWE MILLENNIUM

In de jaren '90, net voor het nieuwe millennium, vond de restauratie van de Sainsbury Wing en de restoratie van het Neues Museum plaats. Watkin haalt in zijn boek *De westerse architectuur* (1994) aan dat met het nieuwe millennium in

zicht, architecten zich afvroegen hoe dit nieuwe tijdperk eruit zou moeten gaan zien.

Het postmodernisme met haar speelse ornamenten verliest stillaan aan populariteit, maar architecten zoals Venturi blijven trouw aan de postmodernistische architectuurtaal.

Met de populariteit die afneemt van het postmodernisme, treden er vele nieuwe stromingen naar de voorgrond. De voornaamste daarvan zijn het deconstructivisme, de hightech-architectuur en de terugkeer naar de traditionele architectuur, zowel lokaal als klassiek.

Ook Chipperfield behoorde tot deze architecten die een nieuwe architectuur introduceerde. De architectuur van Chipperfield is moeilijk te categoriseren onder een welbepaalde stroming binnen de architectuur.

Toch zijn er enkele zoals Michael Ostwald, en Josephine Vaughan die zeggen dat zijn architectuur behoort tot het minimalisme. In hun boek *The Fractal Dimension of Architecture* (2016) zeggen ze dat het minimalisme zich ontwikkeld heeft in de jaren zestig in het Verenigd Koninkrijk en dat naast Chipperfield ook de architectuur van John Pawson en Tony Fretton hiertoe behoren.

John Pawson zegt in zijn boek *Minimum* (1996) dat binnen minimalistisch architectuur, elementen een boodschap van eenvoud proberen over te brengen. Dat men werkt met geometrische vormen, met elementen zonder decoratie en de herhaling van structuren om zo een zekere orde en essentiële kwaliteit te bekomen. Het minimalisme gaat alles dus reduceren tot het noodzakelijke om zo een zekere eenvoud te bekomen.

Toch sluit deze stelling niet volledig aan bij de visie van Chipperfield. Hij zegt zelf in een interview in 2014 met Andy Butler voor Designboom dat er maar één ding is dat je zeker niet mag doen binnen architectuur en dat is je denken beperken tot één stroming. Je moet volgens hem een antwoord geven op de omstandigheden van een project.

Architectuur kan volgens hem nooit geglobaliseerd worden, omdat het afhankelijk is van de cultuur van een stad. Hij wil verschillende karakteristieken voor verschillende plaatsen. Elk project is eigen aan een bepaalde context.

Zijn visie sluit vooral aan bij die van het kritisch regionalisme. Alexander Tzonis en Liane Lefaivre introduceerden dit begrip voor het eerst en later werd het begrip door Kenneth Frampton gepopulariseerd.

Net zoals de andere nieuwe stromingen was het een zoektocht voor een alternatief voor het postmodernisme en al haar ornamenten. Ook hadden ze kritiek op het modernisme en de plaatseloosheid die het teweeg had gebracht. Kritisch regionalisme pleit om deze plaatseloosheid en gebrek aan identiteit van het modernisme tegen te gaan.

Ze gaan gebruik maken van contextuele krachten om een gevoel van plaats en betekenis te geven. Heel belangrijk voor het kritische regionalisme is de geografische en culturele context.

Kritisch regionalisme is een progressieve benadering, die een oplossing wil bekomen tussen de globale en de lokale architectuurtalen. Het is kritisch ten opzichte van de producten die ontstaan door globalisering. Tzonis en Lefaivre pleitte in hun boek *Tropical Architecture, A Global Regionalism* (2001) om kritisch regionalisme in het tijdperk van globalisering te behouden.

Volgens hen moet kritisch regionalisme worden gezien als een aanvulling in plaats van een belemmering voor nieuwe technologie en een meer globale economie en cultuur. Het verzet zich alleen tegen de ongewenste, voorwaardelijke bijproducten die ontstaan uit private belangen en publieke gedachteloosheid.

Voor hen valt regio of plaats niet samen met een welbepaalde natie of een gebied van een etnische groep. Maar is het zich bewust maken van de lokale mogelijkheden.



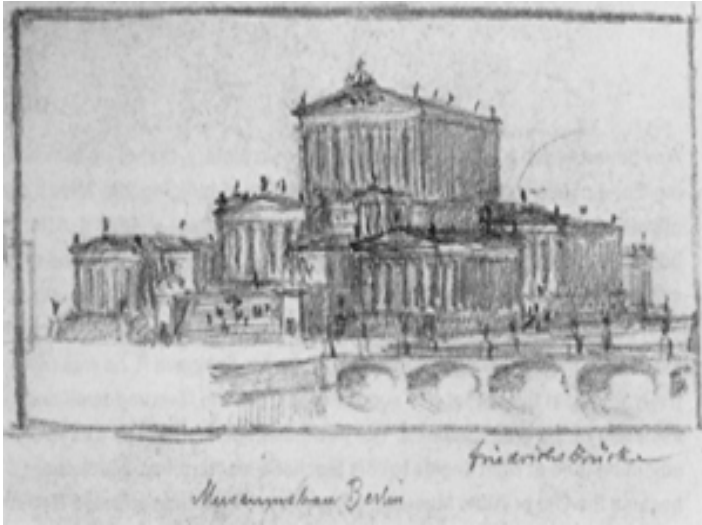
Figuur 3: Xixi Wetland Estate in Hangzhou door Chipperfield

2. NEUES MUSEUM

Nu we de tijdsgeest beter begrijpen kunnen we starten met de casestudies. De casestudies zijn de restauratie van het Neues Museum door Chipperfield en de uitbreiding van de National Gallery met de Sainsbury Wing door Venturi. Zoals eerder aangehaald hebben deze musea een ingreep gekend in dezelfde periode, maar wordt er toch op een heel andere wijze omgegaan met erfgoed. Door grondig de projecten te onderzoeken en te analyseren, kunnen gelijkenissen en tegenstrijdigheden boven komen drijven. Beide casestudies hebben dezelfde opbouw en zullen handelen over de geschiedenis van de site, hoe het museum gebruikt werd voor de interventie, wat de interventie net heeft ingehouden en wat er na de interventie nog gebeurd is.

2.1. GESCHICHTE DER SITE

Het Neues Museum is gelegen op het Museumsinsel te Berlijn, een klein eilandje bestaande uit verschillende musea. Oorspronkelijk was het een residentiële wijk, totdat Frederik Willem IV van Pruisen dit gebied bestemde voor “kunst en wetenschap”. Zijn visie van het Museumsinsel was het creëren van een Akropolis in Berlijn, waar tempels op tempels werden gebouwd. Het eiland zou het nieuwe culturele hart van Pruisen worden en mensen van diverse gebieden samenbrengen.



Figuur 4: Visie van Frederik Willem IV van Pruisen

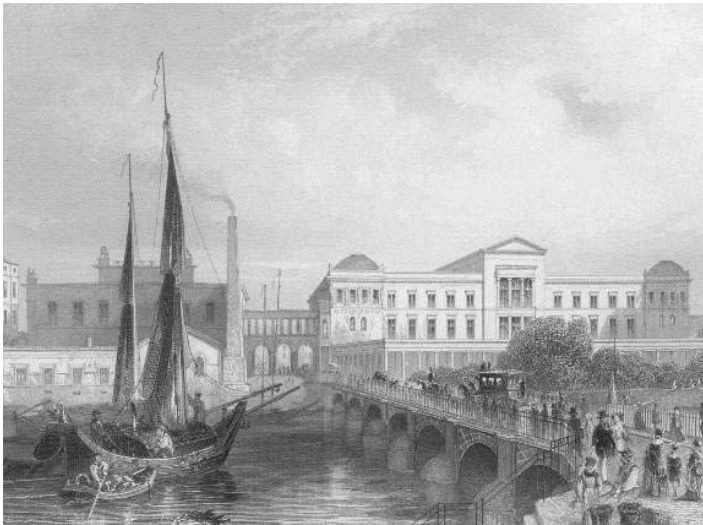
In 1830 ontwierp Karl Friedrich Schinkel het Altes Museum, dit was het eerste museum van het eiland en is tot op de dag van vandaag het meest befaamde museum.

Tien jaar later, in 1840, kreeg zijn leerling Friedrich August Stüler de opdracht een tweede museum erlangs te bouwen. Dit museum kreeg de naam het Neues Museum. Na het Neues Museum volgden nog drie andere musea: de Alte Nationalgalerie, het Bode-Museum en het Pergamon Museum.

De Alte Nationalgalerie was het eerstvolgende museum en werd gebouwd in 1861. Dit museum werd ook gerealiseerd naar de hand van Stüler. Hierna werd het Bode-Museum gebouwd in 1897, een ontwerp van Ernst von Ihne. Tenslotte werd het Pergamon Museum gebouwd in 1910. Dit was ontworpen door Alfred Messel en Ludwig Hoffmann.

2.2. FÜR DIE INTERVENTION

Het Altes Museum kon, vanwege zijn beperkte capaciteit, zijn groeiende collectie niet langer huisvesten. Om deze toenemende kunst toch te kunnen waarborgen, moest een nieuw gebouw op de voorgrond treden, namelijk het Neues Museum. Het Neues Museum was oorspronkelijk bedoeld als een uitbreiding. Beide musea hadden een intense relatie met elkaar aangezien ze verbonden waren via een verhoogde passage. Deze passage is verwoest tijdens de tweede wereldoorlog en werd in de toekomst nooit hersteld. Toch zal deze intense relatie essentieel blijken te zijn wanneer Chipperfield zijn ingreep realiseert.



Figuur 5: Schilderij dat de verhoogde passage toont

Het Neues Museum werd gebouwd tussen 1843 en 1855 en geopend in 1859. Stüler volgde een neoclassicistisch model, maar gebruikte industriële technieken. Zo gebruikte hij een

stalen frame om de grote overspanningen in de galerijen mogelijk te maken. De combinatie van beide aspecten zorgt meteen voor een uniek project dat vele nieuwe mogelijkheden aanreikt.

De buitenkant toont de neoclassicistische taal, met een prominente rij van kolommen en ramen die de ritmische façade structureren. Het interieur wordt dan weer gekenmerkt door de grote overspanningen en openheid die door het stalen frame mogelijk worden gemaakt. Het zijn erg moderne technieken die geïntroduceerd worden binnen een historisch kader.

Het museum huisvestte objecten uit de Egyptische, Griekse, Romaanse en Byzantijnse periode, alsook van de Renaissance. Elke tijdsperiode had zijn eigen ruimte, bestaande uit de stijl van de periode van de objecten die er werden tentoongesteld.



Figuur 6: Schilderij van de originele Egyptische galerij

De galerijen waren bedoeld om de bezoekers terug te brengen naar het verleden en de nodige informatie mee te geven over een specifieke tijdsgeest. Objecten werden daarom ook niet achter glas tentoongesteld, maar ze omringde hen en brachten hen naar een andere tijd, op een andere plaats. Een maximale beleving stond centraal binnen het museum om een intense voeling te krijgen met een bepaalde tijdsperiode en alle onontbeerlijke aspecten.

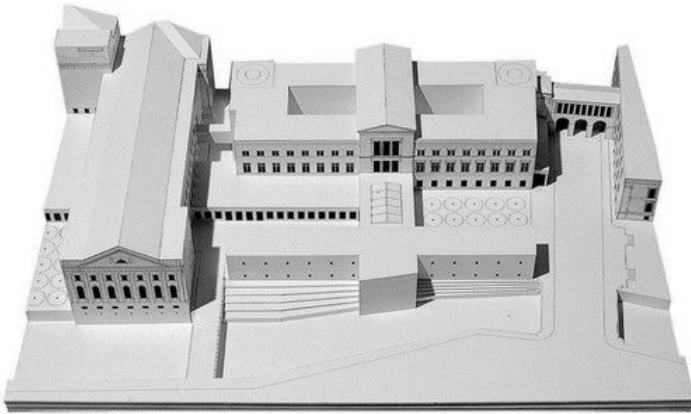
Bezoekers werden geleid via de Egyptische galerijen op de gelijkvloers, via de grote trap naar de Griekse, Romaanse, Byzantijnse en Renaissance galerijen op de eerste verdieping. Het verdere verloop vond plaats via de grote trap naar galerijen met Pruisische artefacten op de bovenverdieping. Het museum vertelde de geschiedenis lineair, tot het toenmalige heden van Pruisen. Het was een leerrijke en evolutieve wandeling doorheen verschillende periode van de geschiedenis.

2.3. DIE INTERVENTION

De oorlog verwoeste de waardevolle en geschiedkundige droom. Het Neues Museum werd in 1942 voor het eerst gebombardeerd. Niet veel later, in 1945, gebeurde eenzelfde fenomeen voor een tweede keer. In tegenstelling tot de andere musea op het eiland werd het Neues Museum niet hersteld na de bombardementen. In een periode van 60 jaar transformeerde het langzaam tot een ruïne. Deze bleef jarenlang in een erbarmelijke staat achter.

Dit was dan ook de staat waarin Chipperfield het museum terugvond, toen hij in 1997 de ontwerpwedstrijd won. De stad had na vele treurige jaren het belang van het gebouw ingezien

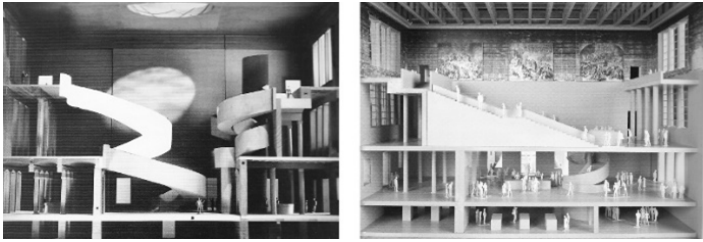
en schreef er meteen een wedstrijd voor uit. In 1994 was er al een ontwerpwedstrijd geweest voor de renovatie van het Neues Museum, deze werd toen gewonnen door de Italiaanse architect Giorgio Grassi, terwijl Chipperfield als tweede op de rangschikking stond.



Figuur 7: Maquette van het voorstel van Giorgio Grassi

Door de grote onenigheid die er nog steeds was na de wedstrijd over hoe de renovatie nu precies zou gebeuren, werd er in 1997 een nieuwe wedstrijd georganiseerd. Hier mochten de vijf beste bureaus opnieuw aan deelnemen, dit keer won Chipperfield en Frank Gehry werd tweede. De doorslag was de manier waarop Chipperfield de trappenhal zou gaan restaureren. Beiden hebben een heel andere architectuurtaal. Frank Gehry introduceerde heel organische vormen, terwijl Chipperfield zich liet inspireren door de oorspronkelijke trappenhal.

De werken startten in 2003 en in 2009 opende het museum na lange tijd haar deuren weer voor het publiek.



Figuur 8&9: Maquette van Frank Gehry en Chipperfield

De taak van Chipperfield was om het museum te herstellen, zodat het weer gebruikt kon worden voor haar oorspronkelijke functie als museum. Herstellen moet men steeds met een korreltje zout nemen aangezien het nooit zal zijn als tevoren. Dit was ook nooit de intentie van Chipperfield.

De vleugel die gelegen was in het noordwesten en die de Egyptische binnenplaats huisvestigde, was volledig vernield. De vleugel in het zuidwesten was deels gebombardeerd, waardoor de twee bovenste verdiepingen verloren waren, samen met de helft van de façade. Het oostelijke gedeelte van het museum was in een betere staat en was van bombardementen gespaard gebleven.

Chipperfield zegt in zijn lezing *Current Work* (2015) dat wanneer hij voor het eerst het Neues Museum bezocht dat hij van mening was dat alle steden een geschiedenis hebben, maar Berlijn te veel geschiedenis heeft. De vernieling tijdens de oorlog leek niet genoeg te zijn aangezien er ook nog de dominante scheidingsmuur kwam. Hij haalt aan dat toen de muur viel in 1989 men niks liever wilde dan alle sporen van het tragische verleden uit te wissen. Vandaag de dag komen mensen naar de bekende wereldstad Berlijn en ze vragen zich af waar de muur gebleven is. Dit toont, volgens Chipperfield, de complexiteit van de stad en het probleem waar ze mee moesten gaan werken tijdens de restauratie van het Neues Museum. De onontbeerlijke geschiedenis van een grote

bloeiende stad die men niet zomaar achterwegen kan of mag laten, zou centraal komen te staan.

Het Neues Museum was een ruïne, terwijl de andere musea al hersteld of verwijderd waren. Wanneer Chipperfield de al reeds herstelde musea bezocht, voelde hij zich teleurgesteld, zei hij in zijn lezing *Current Work* (2015).

Zo was de rotonde van het Altes Museum niet zo overweldigend als hij eerst had gedacht. Dit ging Chipperfield meteen associëren met de periode waarin het hersteld was geweest, namelijk de jaren '50 en '60. Architecten die kaderden binnen deze periode deden er alles aan om zo goed mogelijk het verleden te recreëren. Vormen, materialen of andere bestanddelen uit het verleden zouden opnieuw naar voor moeten treden als een verheerlijking van de historie. Men verwijderden elke vorm van verweer.



Figuur 10: Foto van de rotonde van het Altes Museum

Wanneer hij de ruïne van het Neues Museum betrad, kwam een tegenovergestelde visie naar voor dan diegene die hij in

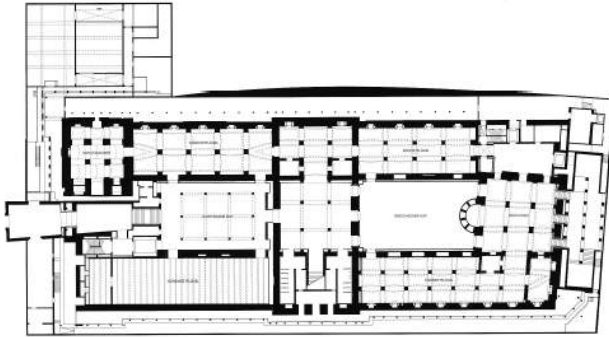
zijn lezing naar voor had geschoven. De jarenlange ruïne had een enorme fysicaliteit, een zekere echtheid of eerlijkheid.



Figuur 11: Oude foto van na de bombardementen

Het gebouw voelde niet meer neoklassiek, maar bijna klassiek. Het had dezelfde kwaliteit als die van een Romeinse ruïne. Deze fysicaliteit was een kwaliteit die hij wilde behouden om de mensen een gevoel van eerlijke architectuur te geven. Een architectuur die puur was, die het verleden op een eerlijke manier zou weergeven.

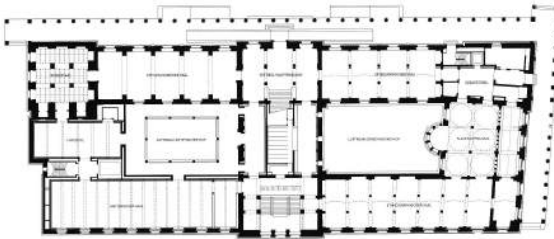
De opdracht was echter niet zoals Pompeï waarbij het conserveren van een ruïne centraal stond, maar het ging over het creëren van een bruikbaar museum. Het museum zou bestaan uit originele, bestaande aspecten die ze vonden op de site gecombineerd met nieuwe toevoegingen als een vervolledigen van wat verloren was gegaan. Hij was niet geïnteresseerd in de grens tussen oud en nieuw maar de transitie ervan. Voor de restauratie van interieur werkte Chipperfield samen met Julian Harrap.



Figuur 12: Grondplan van de kelder



Figuur 13: Snede doorheen de galerijen



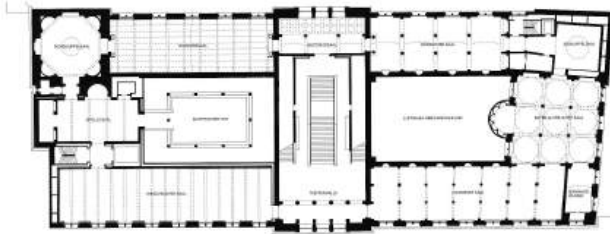
Figuur 14: Grondplan gelijkvloers



Figuur 15: Zuidgevel



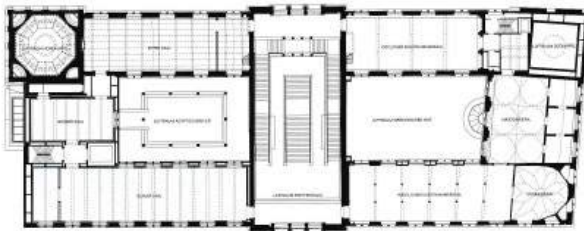
Figuur 16: Noordgevel



Figuur 17: Grondplan 1ste verdieping



Figuur 18: Snede doorheen de binnenplaatsen



Figuur 19: Grondplan 2^e verdieping

De missende, verloren elementen wou Chipperfield niet gewoonweg gaan vervangen door een exacte kopie. Het was duidelijk dat hij de oude, pure aspecten wou beschermen tegen hun ondergang.

In zijn lezing *Current Work* (2015) haalde Chipperfield aan dat hij zeker niet zwart-wit ging denken of werken. Oud en nieuw zouden niet in contrast moeten staan tegenover elkaar. Bijvoorbeeld alle nieuwe elementen wit of contrasterend maken, was volgens Chipperfield geen optie. Waar het oude en het nieuwe element elkaar ontmoeten, zal de belangrijkste schakel zich bevinden. Hij wil steeds eindigen met een compleet gebouw waarbij het authentieke oude en het authentieke nieuwe één geheel zullen vormen. Samen moeten ze één grote uniformiteit uitstralen voor het gebouw. Chipperfield wou ten zeerste vermijden dat oud en nieuw gescheiden aspecten zouden worden die hun eigen leven zouden leiden.

Chipperfield besloot om de ontbrekende volumes terug te brengen naar aanleiding van Stüler's oorspronkelijke plan.

Chipperfield ging elk ornament herleiden tot zijn puurste vorm om ze op deze manier binnen het geheel te integreren. Hij haalde de inspiratie van Hans Döllgast, een Duitse architect die de Neue Pinakothek in München herstelde na de tweede wereldoorlog.

Chipperfield wilde niet imiteren wat verloren was gegaan, maar wel datgene beschermen. Ook het vervolledigen van de originele restanten zou centraal komen te staan. Het werken met oude gebouwen die kaderen binnen specifieke historische condities heeft hen dichter naar het proces van bouwen zelf gebracht. Dit haalt hij aan in zijn lezing *Current Work* (2015).



Figuur 20: Foto van de ingreep bij de Neue Pinakothek

De materialisatie van het project was omwille van voorafgaande redenen essentieel binnen het project. Het gebouw lijkt op het eerste zicht een gebouw uit zandsteen, maar eigenlijk bestaat het uit baksteen gecombineerd met pleister. De ornamenten lijken zandsteen, maar zijn dit dus werkelijk niet.

Voor de recreatie van de missende volumes ging Chipperfield baksteen toepassen. Meer specifiek koos hij voor oude bakstenen als intense link naar het verleden. Doordat deze gebakken stenen ontwikkeld werden met kolen heerst er een breed spectrum van kleuren. Geen enkele steen is exact hetzelfde waardoor het een interessant (kleuren)spel wordt. Wanneer je de rode eruit neemt, blijven enkel de stenen over die samen het kleurenspectrum van zandsteen vormen.



Figuur 21: Maquette van de nieuwe façade en de oude

Waar Chipperfield een zekere uniformiteit ging realiseren bij het exterieur, zou hij in het interieur meer discontinu te werk gaan. De meest monumentale ruimte was de trappenhall die grotendeels vernield was tijdens de tweede wereldoorlog. Hier plaatste hij een grote prefab betonnen trap. Deze is gebaseerd op de oorspronkelijke trap die het centrale punt was in het ontwerp van Stüler.

Er was het idee dat deze daarom ook gereconstrueerd zou worden, maar binnen de visie van Chipperfield was dit niet mogelijk. Men zou nooit dezelfde kwaliteiten als vroeger naar voor kunnen brengen. Chipperfield wilde de trap terugbrengen voor de organisatie binnen het museum aangezien de ruimtes enkel bruikbaar zijn via deze centrale circulatieruimte. Alle decoratie die verloren was gegaan, moest ook verloren blijven. Toch waren er ook enkele teruggevonden fragmenten zoals de zuilen. Deze bleven echter wel bewaard in de originele staat. De zuilen zijn dan ook nog steeds zwart van de brand die er in de trappenhall heerste tijdens de tweede wereldoorlog. Chipperfield liet op deze manier duidelijk de littekens van het verleden zichtbaar. Hij vond dit het de meest pure en eerlijke manier om met architectuur en geschiedenis om te gaan.



Figuur 22&23: Foto van de trappenhall voor en na de bombardementen

Sporen van de 19^{de}-eeuwse decoratie zijn nog steeds aanwezig in de vorm van verweerde bakstenen en pleister. De

kolommen die de arcade buiten dragen, tonen nog steeds duidelijke sporen van gewerschoten. Al deze oorlogswonden zijn voor Chipperfield een essentieel gegeven om de mensen de nodige geschiedenis aan te geven. Door dit te bewaren, kan men ook toekomstige generaties bewust maken van de tragische Europese geschiedenis.

Binnen het museum zijn er de tentoongestelde objecten die ook op hun beurt sporen vertonen van verweer doorheen de tijd. Dus zowel de architectuur van het museum als het museum zelf maken het mogelijk dat de bezoekers de geschiedenis kunnen aflezen. Hierdoor wordt het museum bijna een artefact op zichzelf. De objecten die tentoongesteld worden zijn evenveel 'ruïnes' van vervolgen volkeren alsook de ruimten waarin ze tentoongesteld staan. Door Chipperfield zijn aanpak wordt datgene dat ontbreekt nog meer benadrukt. Hierdoor ligt de nadruk meer op wat er niet is, dan op dat wat er is.

De verdiepingen van het museum zijn veelal op dezelfde manier verdeeld zoals Stüler het gepland had. De Egyptische sculpturen en artefacten bevinden zich op de begane grond, terwijl Griekse en Romaanse aspecten op de eerste verdieping zijn terug te vinden. Tot slot zijn er de Duitse archeologische opgravingen die te bewonderen zijn op de bovenste verdieping.

Een speciale plek is daar waar de trap de vestibule binnen gaat, een ruimte die bijna helemaal intact was gebleven. Dit dus in schril contrast met de trappenhal die het meest verwoest was. Op deze unieke plek zie je duidelijk de transitie tussen oud en nieuw. De nieuwe architecturale taal van de ruimtes herinnert mensen aan wat er vroeger was, aan wat verloren is gegaan, maar gaat het niet kopiëren.

Chipperfield heeft veel research gedaan over welk materiaal men wilde gebruiken. Ze wilde het nieuwe toegevoegde materiaal tot het minimum beperken door maar één nieuw materiaal toe te passen in het Neues Museum. Uiteindelijk

heeft men hierbij gekozen voor beton. Dit materiaal maakt het mogelijk om te beantwoorden aan de verscheidenheid van bouwtechnieken en materialen die Stüler binnen het Neues Museum introduceert. Hij wilde tonen wat de Pruisische werkmannen konden en de waarde van hun ambacht naar voren brengen. Alle nieuwe ruimtes zijn gerealiseerd uit dit specifieke beton.



Figuur 24: Foto van de vestibule

De nieuwe ruimtes hebben op deze manier de visie van Stüler overgenomen en geherinterpreteerd. In de oude, originele ruimten reageerde Chipperfield op alles wat hem intrigeerde of in het oog sprong. Als reactie hierop wou hij een ruimte gaan creëren voor alle restanten die de oorlogen overleefd hadden. Door deze ergens te waarborgen, werd het mogelijk deze zo optimaal mogelijk te bewaren in hun oorspronkelijke staat.

Zeker niet onbelangrijk is de nieuwe koepel die Chipperfield heeft ontworpen voor het Neues Museum. Hij wou van een

vierkante structuur naar een boog gaan. Een stap die geometrisch heel moeilijk bleek te zijn, maar de bakstenen zouden dit mogelijk maken. De oude koepel is gerestaureerd, maar op een manier waarbij ook de schade bewaard bleef.



Figuur 25: De koepel voor en na de renovatie



Figuur 26: Foto van de koepel voor de renovatie



Figuur 27: Maquette van de nieuwe koepel

Tenslotte zijn er de twee binnenplaatsen in het museum: een Grieks en een Egyptisch binnenplaats met beiden hun eigen identiteit.

De Griekse binnenplaats was erg sober. Men kan de ruimte herleiden tot een ruimte met enkel een dak erop. Oorspronkelijk was deze binnenplaats ook bedoeld als kleine, intieme buitenruimte. De Egyptische binnenplaats daarentegen bestond uit een ingebrachte architectuur en een dak. Het ontwerp neemt het oorspronkelijke ritme over van de kolommen, maar nu op een ingetogenere manier. De kolommen zijn veel slanker en lopen tot aan het plafond. Hier zullen ze voornamelijk het dak ondersteunen. Oorspronkelijk had je Egyptische versieringen met een specifieke belichting waarbij het licht van het midden kwam. Chipperfield maakte een platform in het midden, waardoor het licht in de onderste verdieping binnenkomt langs de muren.



Figuur 28: Schets van de Egyptische binnenplaats



Figuur 29: Maquette van de Egyptische binnenplaats

2.4. NACH DER INTERVENTION

Naast het Neues Museum bestaat het Museumsinsel nog uit het Altes Museum, de Alte Nationalgalerie, het Bode-Museum en het Pergamon Museum. Stedelijk zit het eiland heel vervreemdend in elkaar. De ingang van het Bode-Museum is gericht naar de punt van het eiland waardoor het museum haar rug naar de anderen toekeert. Het Pergamon Museum introduceert dan weer een nieuwe as dwars op de bestaande. Tenslotte is er ook nog het treinspoor dat dwars door het eiland loopt.

Je krijgt dus een vreemde of eerder onaangename situatie waar ieder museum rug aan rug ligt met een ander museum van het eiland. Als je van het ene museum naar het andere wilt, moet je een hele omweg afleggen via een andere brug. Op deze manier wordt de eenheid binnen het Museumsinsel geheel verstoord.



Figuur 30: Grondplan van het Museumsinsel

Toch zag Chipperfield meteen heel wat potentieel in dit eiland als geheel. Het intrigeerde hem vanaf het begin en zou dan ook verder ontwikkeld worden binnen het ontwerpproces.

Het Neues Museum moest het voorgaande probleem gaan oplossen en een robuuste ingang vormen voor het Museumsinsel. Door de oorspronkelijke vormen en fragile vloeren was het Neues Museum allesbehalve zulke stevige en robuuste ingang. Daarom ontwikkelde Chipperfield in 1999 een masterplan waarbij men de kelders van de musea rechtstreeks ging verbinden. Zo kan men het noorden verbinden met het zuiden en terug een eenheid brengen binnen het hele eiland.



Figuur 31: Maquette van het masterplan

Om de nieuwe route doorheen de musea mogelijk te maken, ging men ook een nieuw gebouw introduceren dat alle infrastructuur zou huisvesten. De James Simon Galerie is hierdoor geen museum geworden, maar een inkom met onder andere winkels, een auditorium, een restaurant en een tijdelijke tentoonstellingsruimte. Hierdoor kan je nog steeds binnenkomen in de oude musea en niet overweldigd worden door infrastructuur die oorspronkelijk geen deel uit maakte van het ontwerp. De focus zou nog steeds moeten liggen op

de musea zelf en niet op het nieuwe gebouw. De werken zijn begonnen in 2007 en onlangs is de James Simon Galerie definitief opgeleverd. In 2019 zijn dan ook de deuren geopend voor het grote publiek.



Figuur 32: Maquette van de James Simon Gallery

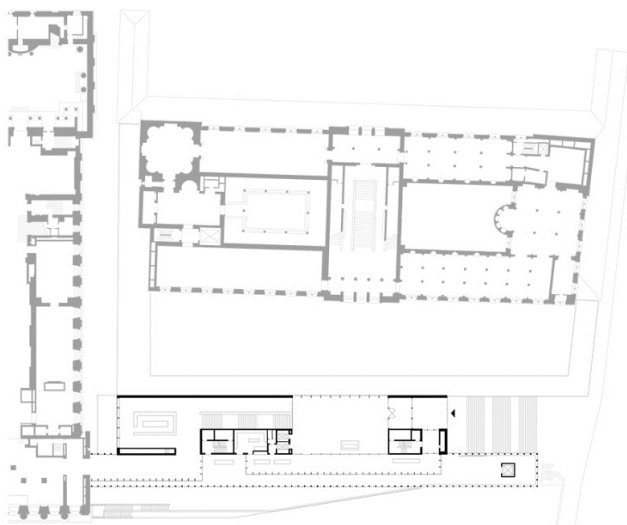
Chipperfield probeert gepast om te gaan met de omgeving, zowel op fysisch als op sociaal vlak. Het moest specifiek zijn voor zijn context. Niet alleen vanuit een stedelijk standpunt, maar ook op vlak van culturele en fysische voorwaarden.

De vroegere uitbreiding van het Museumsinsel had om een slimme techniek gevraagd in de vorm van een colonnade. Deze verbond de voorkant van het Neues Museum met de rest van het eiland.

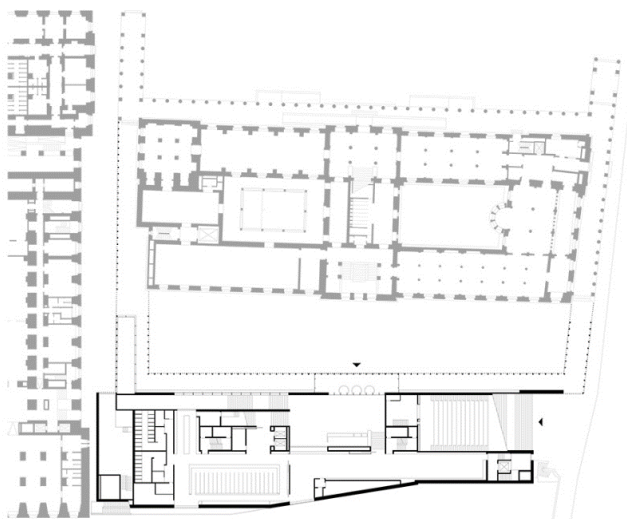
Deze colonnade keert terug in het ontwerp van de James Simon Galerie en verbindt nu het Neues Museum met de andere musea.



Figuur 33: Foto van de oorspronkelijke colonnade



Figuur 34: Grondplan gelijkvloers



Figuur 35: Grondplan 1^{ste} verdieping

De realisatie van de James Simon Galerie is een interpretatie van de historische colonnadestructuur. Hierdoor zullen alle gebouwen vormelijk een uniformiteit uitstralen. De colonnadestructuur biedt ook interessante mogelijkheden tussen binnen- en buitenruimten. Men kan de colonnade inzetten als link en letterlijke verbinding tussen de gebouwen en tegelijkertijd zal de colonnade een spel van binnen en buiten, overdekt en open mogelijk maken.

Het ontwerp baseert zich op de oorspronkelijke visie voor het Museumsinsel waarbij het creëren van een Akropolis centraal kwam te staan. Hierbij lijkt het of het zicht van het Neues Museum wordt wegnomen door een nieuw volume, maar dit was de oorspronkelijke visie. De originele ideeën gingen gepaard met het creëren van een hoger gebouw dat uitkeek over een lagergelegen volume. In de Akropolis is het zo dat er gebouwen zijn voor andere gebouwen en dit principe wou men ook hier hanteren. De James Simon Galerie is ontstaan vanuit de site, vanuit de genius loci of de geest van de plek. Het is er als het ware uitgetrokken om verder te schrijven op een eeuwenoud verhaal boordevol geschiedenis.

3. SAINSBURY WING

3.1. HISTORY OF THE SITE

De Sainsbury Wing is een uitbreiding van de National Gallery te Londen. Beiden grenzen aan Trafalgar Square. Het plein is gelegen op een plaats waar voordien de koninklijke paardenstallen gelegen waren.

De Britse architect John Nash ontwierp tussen 1809 en 1826 een basisplan voor het ontwerp voor Trafalgar Square. Wanneer hij overleed werd het ontwerp voor een deel aangepast door Sir Charles Barry, waardoor het plein zijn huidige vorm kent.



Figuur 36: Foto van de huidige toestand van Trafalgar Square

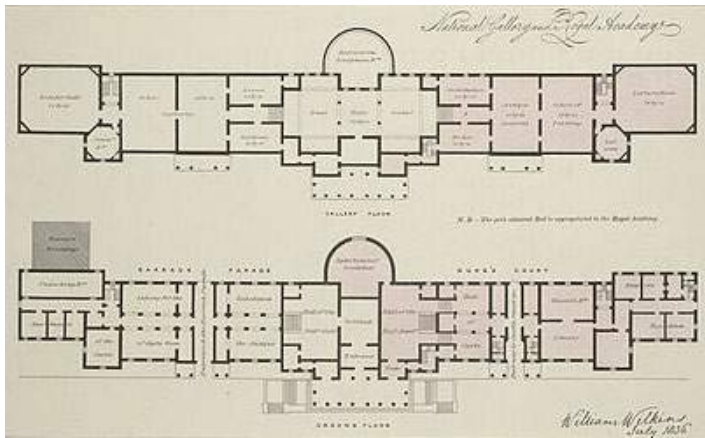
De neoklassieke National Gallery werd in 1838 ten noorden van het plein opgetrokken, op de plaats van de stallen nadat het plot vlak gemaakt was. Het was een ontwerp van Wiliam Wilkens. Nash had in zijn voorontwerp het idee om op deze plek een gebouw neer te zetten voor de Royal Academy in de vorm van een tempel. Een gebouw die in de lengte van noord naar zuid zou lopen, en waarvan de façades in het westen en het oosten gedecoreerd zouden zijn met beelden van George de derde en George de vierde.

Vijf jaar later kreeg Nelson's Column zijn centrale plaats op het plein, een eerbetoon aan admiraal Nelson die overleed in de slag van Trafalgar in 1805, een zeeslag tegen de vloot van Napoleon. Het plein heeft zijn huidige naam ook aan deze slag te danken. Nelson's Column was een ontwerp van William Railton.

De bronzen leeuwen aan de voet van Nelson's Column werden pas in 1868 toegevoegd aan het plein. De kenmerkende fontein volgden nog vele later. Ze werden pas in 1930 aan het plein toegevoegd en zijn ontworpen door Edwin Lutyens.

3.2. FOR THE INTERVENTION

Wiliam Wilkens kreeg de opdracht voor het ontwerpen van een gebouw aan Trafalgar Square die de kunst zou tentoonstellen die voordien was tentoongesteld in Pall Mall. De tentoonstellingsruimte in Pall Mall was namelijk veel te klein geworden om de schilderijen nog op een gepaste manier tentoon te stellen. Zijn ontwerp was klaar in 1832 en was geheel afgewerkt in 1838.



Figuur 37: Plan van het ontwerp van William Wilkins

Men koos voor Trafalgar Square omwille van het feit dat deze plaats makkelijk te bereiken was. Zowel te voet voor de lagere klassen, als met paard en koets vanuit het westen voor de rijkere klassen. Het museum moest toegankelijk zijn voor iedereen en niet enkel en alleen voor de rijken.

Hoewel de façade, die Wilkins' ontworpen heeft, redelijk intact is gebleven, is de structuur van de galerij verschillende keren aangepast om de steeds groeiende collectie te kunnen huisvesten. Oorspronkelijk was de National Gallery slechts één kamer diep, dit kwam doordat achter het museum een werkplaats was gelegen waardoor men het gebouw niet dieper kon maken.

Wanneer de werkplaats afgebroken werd, kende de National Gallery zijn eerste uitbreiding tussen 1872 en 18776 onder leiding van Sir Charles Barry. De uitbreiding was neorenaissance en de kamers waren geordend volgens het plan van een Griek kruis rond een centrale octogoon. Deze kamers gaven de National Gallery een sterk axiaal grondplan. Deze werd gevolgd door alle navolgende toevoegingen, waardoor het gebouw een duidelijke symmetrie kreeg.



Figuur 38: Foto van de octogoon van de uitbreiding van Barry

De volgende grote uitbreiding was deze volgens het ontwerp van Sir John Taylor tussen 1884 en 1887. De National Gallery kende een uitbreiding richting het noorden van de hoofdingang. Het ontwerp bevatte een koepel gemaakt uit glas die dienst zou doen als vestibule.

De latere toevoegingen in het westen zijn meer geleidelijk gekomen maar behielden steeds de samenhang door het spiegelen van Barry's Griekse kruis en axiaal grondplan in het oosten.

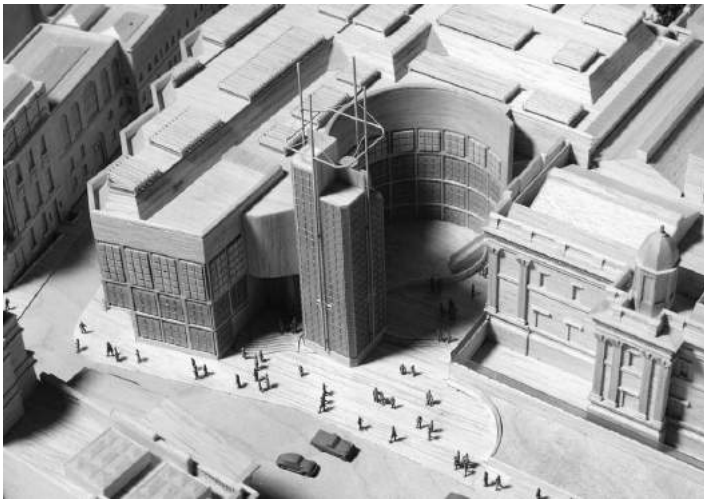
Tussen 1972 en 1975 kende de National Gallery nog een grote uitbreiding in het noorden. Het was een ontwerp van James Ellis, die een modernistische architectuur introduceerde binnen de National Gallery.

Tenslotte volgde in 1991 nog de meest befaamde uitbreiding van de National Gallery, namelijk de Sainsbury Wing een ontwerp van Robert Venturi en Denise Scott Brown. De collectie van de National Gallery is dus geleidelijk gegroeid tot één van de meest hoogstaande ter wereld.

3.3. THE INTERVENTION

Doorheen de jaren kende het originele gebouw dus al vele uitbreidingen. De wedstrijd voor een nieuwe uitbereiding, in de vorm van een nieuwe vleugel, werd in 1981 gewonnen door het Britse architectenbureau Ahrends Burton en Koralek.

Het oorspronkelijk idee was dat de vleugel in handen kwam van een privéondernemer en dat dezelfde vleugel daarom zou bestaan uit een gemengd gebruik, een “mixed use”. Echter de laatste versie van hun ontwerp werd door de Britse prins Charles in 1984 bestempeld als *‘een wrat op het gezicht van een vriend’*.



Figuur 39: Maquette van het ontwerp van Ahrends Burton en Koralek

Net zoals het Neues Museum kent het ontstaan van de Sainsbury Wing en de visie ervan een adellijke inbreng. Toch is er een groot verschil in tijdsgeest bij beide gevallen. Het valt daarom ook te betwisten of de inbreng van de Britse prins

Charles gepast is naargelang de tijdsgeest. Toch heeft het de weg geopend voor Venturi.

De situatie werd opgelost in 1984 wanneer de Sainsbury broers een donatie deden om de nieuwe vleugel te financieren. Aan deze donatie heeft de vleugel tot vandaag de dag zijn naam te danken. De vleugel kwam hierdoor niet meer in handen van een privéondernemer en kon dus ook een meer gepast programma krijgen dat aansloot bij de rest van het museum. De vleugel zou nu een collectie van renaissance schilderijen gaan huisvesten.

Een jaar later werd een nieuwe wedstrijd uitgeschreven en deze werd gewonnen door Venturi. Zij waren één van de zes kandidaten binnen deze wedstrijd. In 1988 waren de laatste tekeningen klaar en begon men aan de werken. Na enkele jaren intensief werken, was de vleugel geheel gerealiseerd in 1991. De nieuwe vleugel werd officieel geopend door koningin Elizabeth.

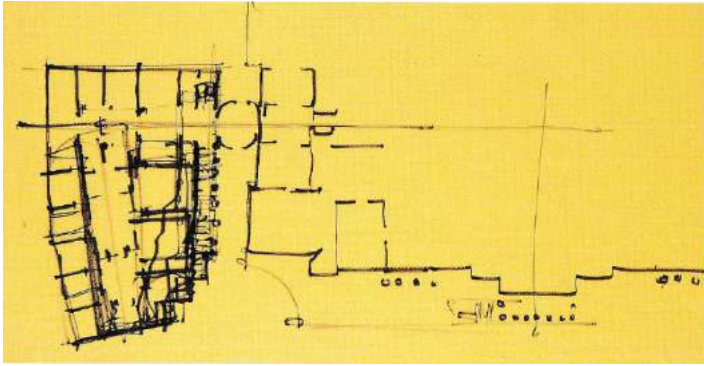
Het was echter geen eenvoudig ontwerp. De vleugel moest komen op een belangrijke en complexe locatie met een diepgaande gelaagdheid. Het voorgaande gebouw was een oude meubelwinkel die tijdens de tweede wereldoorlog geheel vernietigd werd door bombardementen. De restanten van de winkel werden in een periode kort daarna gesloopt en de open ruimte werd behouden voor een uitbreiding van de National Gallery. Het was één van de laatste plekken in Londen waar de bombardementen zichtbaar waren. De locatie was voornamelijk erg complex vanwege zijn tragische geschiedenis die tot op heden heel wat historische verhalen kan vertellen. Het is geen eenvoudige opgave om met zulke plekken aan de slag te gaan. Net omwille van deze reden zien vele hedendaagse architecten het al een interessante uitdaging om op zulke plaatsen iets te gaan realiseren.

Daarnaast grenst de vleugel aan Trafalgar Square, een van de grootste pleinen van Londen. Brown vertelt in een interview in 2011 dat ze bij een onderhandelingsgesprek al meteen

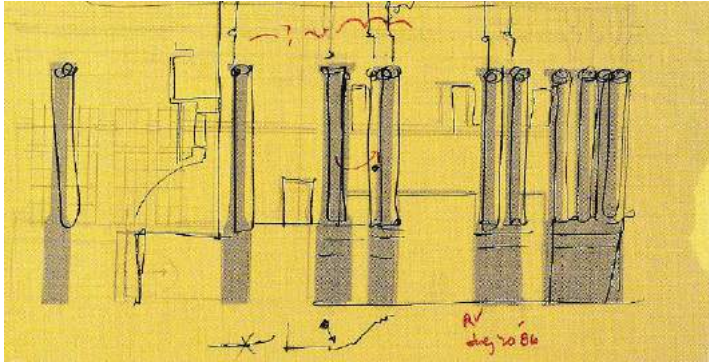
enkele aspecten hadden vastgelegd vooraleer ze de context grondig geanalyseerd hadden. Venturi en Brown zouden de hoogte van de gebouwen van Trafalgar Square respecteren en ze zouden meteen kiezen om te werken met Portland baksteen. Dit omwille van de representativiteit van de gebouwen en stenen die er in de omgeving aanwezig zijn. Volgens Brown zijn het deze kenmerken die Londen typeren aangezien ze terug te vinden zijn doorheen heel de stad. Tenslotte zegt ze dat ze haar vroegen of ze een klassiek gebouw zou gaan maken. Ze antwoordde toen dat dit hoogstwaarschijnlijk wel zo zou zijn, maar dat het ritme van de zuilen zeer belangrijk zou zijn voor hen. Het klassieke gebouw moest geen landmark vormen, maar het moest een zachte overgang vormen tussen oud en nieuw. Een geschikte overgangszone vormen tussen de harde geschiedenisverhalen en de architectuur van de omgeving stond centraal. Dit combineren met een hedendaagse toets zou het gebouw voor een lange tijd opnieuw op de kaart moeten zetten.



Figuur 40: Foto van Trafalgar Square en de National Gallery



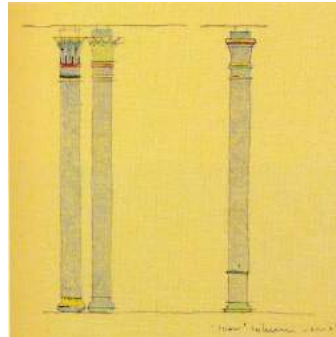
Figuur 41: Schets van het grondplan



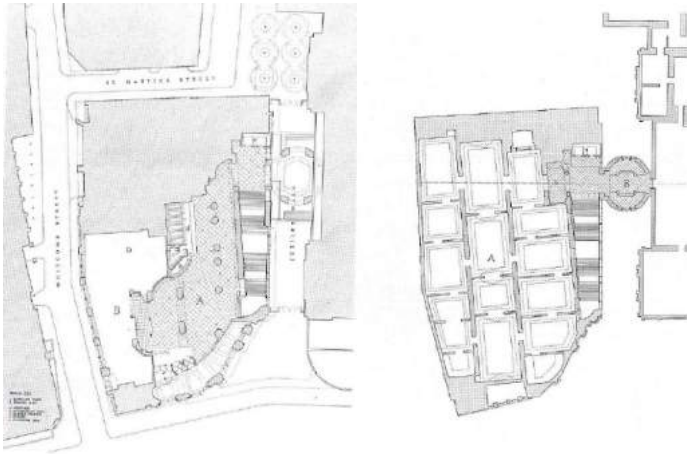
Figuur 42: Schets van de pilasters



Figuur 43: Schets van de gang



Figuur 44: Schets van de zuilen



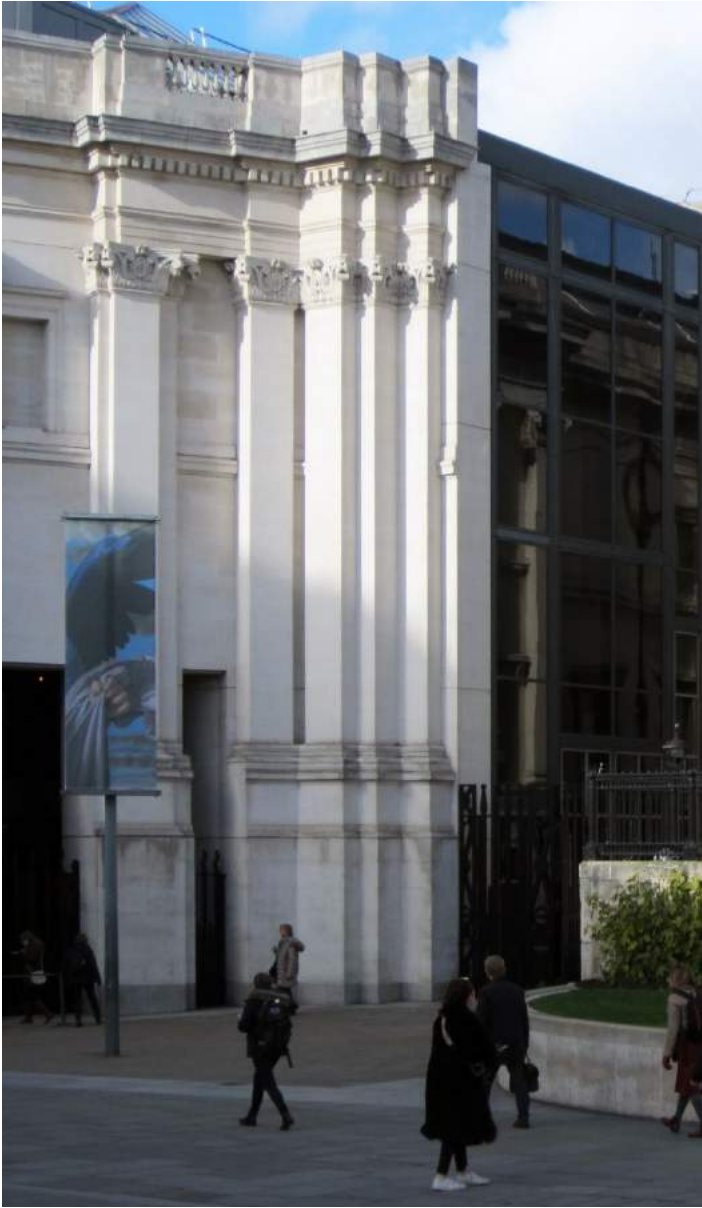
Figuur 45: Grondplan gelijkvloers Figuur 46: Grondplan 1^e verdieping



Figuur 47: Schets van de trappenhal

Men is de context gaan gebruiken om een antwoord te vinden op de complexiteit van de site. Er waren twee heel belangrijke gegevens: enerzijds moest het een verlenging zijn, een soort continuïteit van het bestaande gebouw, maar zeker geen kopie. Anderzijds moest het gebouw zijn positie op het plein erkennen en moest het de kwaliteit ervan verbeteren. Deze twee aspecten spelen in op de locatie en zijn verleden, maar maken tegelijkertijd een duidelijke koppeling naar het heden en de toekomst.

Bij het analyseren van de National Gallery werd al snel duidelijk dat deze op esthetisch vlak voornamelijk bepaald werd door het ritme van de zuilen en de pilasters die een bepaalde verticaliteit met zich meebrengen. Het heeft een typerend exterieur dat in de uitbreiding ook essentieel zal zijn om een bepaalde uniformiteit te kunnen realiseren tussen de verschillende delen van het museum. Het ritme werd gekopieerd door Venturi en Brown, maar is enkel toegepast op één façade. Op de rest van het gebouw werd deze structuur niet geprojecteerd. Hierdoor ontstond een voldoende en aanwezige continuïteit tussen het bestaande en de nieuwe vleugel. De pilasters hadden ze echter een oneven ritme toegekend in plaats van een herhalend patroon naar voor te brengen zoals in het bestaande gebouw. Hierdoor was het gebouw te onderscheiden van het andere door de verspringende ruimte tussen de pilasters. Dit verschil in ritme maakt het mogelijk om de verschillende fasen van het gebouw ook af te lezen op het exterieur. Een eerder gedurfde keuze die toch nog steeds verleden en toekomst met elkaar zal verbinden. Tegelijkertijd werd er dus ook geïnfecteerd naar het andere gebouw en toonde het dat het er deel van uit maakte. Het was niet slechts een toevoeging van het bestaande, maar het werd duidelijk dat het ging over een verlenging ervan. De interactie tussen beide delen heerst duidelijk binnen het ontwerp en zal een belangrijk deel uitmaken van het hele proces.



Figuur 48: Foto die de ritmiek van de pilasters toont

Om te beantwoorden aan Trafalgar Square is de hoofd­façade van de vleugel opgebroken in een aantal facetten die een zachte curve beschrijven. De pilasters van de nieuwe vleugel linken de zuilen van de National Gallery met die van Nelson's grote vrijstaande kolom op Trafalgar Square. Zo wordt ook het belang van het grote voorplein naar voren gebracht. Het project kon onmogelijk los komen te staan van deze cruciale context en zal dan ook de nodige interactie aangaan met Trafalgar Square.

Daarnaast moesten Venturi en Brown een grote inkom voorzien om alle bezoekers te ontvangen. De National Gallery was gebouwd voor slechts enkele duizenden bezoekers per jaar. De nieuwe vleugel, ondanks zijn klassieke uitstraling, kreeg een grote zoom op de gigantische inkom die tegenstrijdig was met de klassieke normen. De grote openingen duiden op het monumentale karakter en leiden je naar een gebogen glazen wand die zich opent naar de lobby.



Figuur 49: Foto die de grote opening van de ingang toont

Venturi zegt in zijn interview van 2011 dat de façade vaak verkeerd werd begrepen, hoewel vele er toch van hielden. Hij zegt dat het in feite een façade is waar de modernist van zegt dat het niet modern is omdat het de klassieke elementen heeft toegepast. Anderzijds zou de classicist zeggen dat het historisch niet correct is omdat het zich niet houdt aan de orde. Al deze blikken tonen duidelijk aan dat het niet gaat om historische aspecten, maar ook niet om een puur moderne insteek.

De visies van anderen geven aan dat het werkelijk gaat om een combinatie van oud en nieuw, van modern en classicistisch. Dit keert dan ook terug naar de oorspronkelijke visie waarbinnen de uitbreiding van het museum zal kaderen. Het idee om een overgang te voorzien tussen historie en toekomst wordt hiermee extra in de verf gezet.

Tussen de smalle ruimte van het oude en het nieuwe gedeelte is er in essentie een modernistische zijde. Deze is gebaseerd op de architectuur van Mies van der Rohe en is volledig gemaakt uit glas en staal. Deze scheidt de toevoeging van het originele, terwijl het een volledig zicht geeft naar het bestaande.

De andere façades zijn verschillend en beantwoorden aan de aangrenzende gebouwen alsook aan de kleinere schaal van de straten. De kalksteen wordt vervangen door baksteen en kolommen reflecteren specifieke aspecten van aangrenzende structuren.

Wanneer je binnen gaat, komt er meteen een heel ander verhaal naar voor. De lobby en de galerijen worden met elkaar verbonden door een grote trap. Deze wordt verlicht door de moderne vliesgevel en geeft je een zicht naar het bestaande gedeelte van de National Gallery. De trap vormt een centraal aspect en verbindt alles tot een samenhangend geheel. De galerijen bevinden zich op de eerste verdieping.



Figuur 50: Foto van de trappenhal en de glazen gevel

Het grid van de ruimtes, dat gebaseerd is op de orde van de ruimtes van de National Gallery, zorgen voor een ruimtelijke flow. Door enkele kleine verschuivingen in de as doorheen de galerijen krijgt elk zicht een andere beleving. Op andere plaatsen zijn doorgangen verschoven ten opzichte van elkaar om zo nog meer beleving aan elke ruimte te geven. Het is een afwisseling tussen enfillades en doorzichten die al dan niet doorgevoerd werden. Zo zal men ook meer spanningen creëren tussen bepaalde ruimten en zal men de route doorheen het gebouw heel anders gaan ervaren. Ook hier zien we een duidelijke herinterpretatie van een typisch gegeven van vroeger, namelijk de enfillades. Door deze op een andere, meer dynamische manier, in te zetten, wordt de definitie van een enfillades uitgebreid en doorgezet naar de toekomst. Opnieuw een voorbeeld van hoe oud en nieuw gecombineerd worden binnen het verhaald van de Sainsbury Wing.



Figuur 51: Foto die de verspringingen toont

Belangrijk voor het interieur was de ruimte, de lichtinval en de symboliek. Men verwacht bij een museum dat het interieur flexibel moet zijn omwille van de variërende exposities die er geëxposeerd zullen worden.

Omdat in de Sainsbury Wing de grootse werken van de Renaissance zouden worden tentoongesteld, zegt Venturi in zijn interview in 2011 dat dit niet nodig was. Zulke werken zullen ze echter niet om de vijf jaar gaan vervangen waardoor een flexibel interieur minder van belang is. In het ontwerp hebben ze verondersteld dat de collectie niet of toch zelden zal veranderen waardoor ze konden werken met eerder statische ruimten. Op deze manier hadden ze meer vrijheid om met de relatie en spanning tussen bepaalde ruimten te gaan werken. Zo is er een grote impact op de beleving van de bezoeker. Wat lichtinval betreft, wou Venturi ook natuurlijk daglicht. Typische galarijen zonder ramen of met enkel dakramen was voor Venturi gewoonweg geen optie.

In het interview zegt Venturi dat zulke klassieke lichtinval geen aangename ervaring zou zijn. Hij vindt dat een museum ten slotte een publiek gegeven is, waarbij je ook een relatie tot de omgeving moet opwekken en aangeven. Een soort van oriëntatie binnenbrengen door de omgeving te kaderen. Dit zal de bezoekers meer uitnodigen en een aangenamer bezoek bezorgen. Een zekere helderheid of leesbaarheid binnen een openbaar gebouw is steeds aangewezen om mensen op een eenvoudige manier door een museum te leiden.

De ramen moesten nauwkeurig bepaald worden om de schilderijen optimaal te kunnen preserven. Daarom zijn de ramen zodanig geplaatst dat ze niet op de schilderijen schenen maar wel op de mensen. Op deze manier creëer je toch het gevoel bij de mensen dat de schilderijen verlicht zijn.

Daarnaast zouden Venturi en Brown, zoals in Amerika, geen spotlight gebruiken om de schilderijen te verlichten. Hierdoor krijg je een grote zwarte contour onderaan, die al dan niet even gewenst is bij iedereen.



Figuur 52: Foto die de lichtinval toont

Ze gingen zoeken naar een meer Europese aanpak door meer gebruik te maken van diffuus licht. Uiteindelijk zijn ze beiden gaan combineren, natuurlijk en artificieel licht. Omdat Engeland een moeilijk klimaat heeft, is er dus een technisch systeem nodig die beide lichtinvallen controleert. Dit systeem past zich traag aan waardoor bezoekers het niet merken. Ook dit principe legt opnieuw de focus op een aangenamer bezoek binnen het museum. Het legt nogmaals de nadruk op het belang van de beleving en de ervaring van de bezoekers. Tenslotte gingen ze op het einde van de gang nog een groot raam introduceren. Dit raam zou een connectie vormen tussen binnen en buiten. Jammer genoeg zag het bestuur de voordelen er niet van in en wilden ze daar hun belangrijkste schilderij hangen.



Figuur 53: Foto van de lange gang

Volgens Venturi en Brown is het een gemiste kans van het bestuur om nog meer oriëntatie binnen te brengen. Een letterlijke link naar buiten toe kan de bezoekers meteen

helpen binnen de leesbaarheid van het gebouw. Ze hebben een rechtstreeks link met de buitenwereld en alles wat zich daarin afspeelt. Dit biedt, in combinatie met een portie daglicht, een aangename beleving voor de bezoeker. Deze beleving moet maximaal worden benut om de mensen een onvergetelijke ervaring mee te geven. Deze ervaring ligt grotendeels in de handen van de architecten en daar zijn Venturi en Brown zich geheel bewust van.

Wat symboliek betreft heeft men het interieur niet strak en modernistisch gehouden. Ze zouden kamers creëren in de stijl van de Renaissance om zo een intenser gevoel te krijgen in verband met de tijd waarbinnen de schilderijen en kunstwerken kaderen. Zo kan men nogmaals de beleving van de bezoekers optimaliseren en sterker naar voor brengen. Al deze aspecten vallen echter niet op voor de bezoeker zelf, maar zullen wel een grote bijdrage leveren aan hun verblijf. Ze zullen het aangener ervaren, zonder dat ze zelf kunnen formuleren hoe en waarom. Dit is de kracht die ontwerpers hebben en waarvan elke ontwerper zich bewust zou moeten zijn.

3.4. AFTER THE INTERVENTION

De National Gallery heeft na de Sainsbury Wing geen grote uitbereiding meer gekend. Hier kan echter in de nabije toekomst wel eens verandering in komen. Men overweegt namelijk een uitbreiding achter de Sainsbury Wing, waar nu het St Vincent House staat. Dit gebouw werd in 1998 aangekocht door het museum en wordt vandaag de dag gebruikt als kantoorruimte.

De National Gallery heeft echter nood aan een uitbreiding sinds het aantal bezoekers van 4,5 miljoen naar 6 miljoen bezoekers per jaar is gestegen. Dit sinds de bouw van de Sainsbury Wing. Er is nog geen officiële wedstrijd uitgeschreven en dus ook nog geen architect gekozen om deze mogelijke uitbreiding te realiseren.

Wel is bekend dat het St Vincent House gescheiden wordt van de Sainsbury Wing door een kleine steeg, namelijk St Martin's Street. Er zou dus een overdekte brug moeten komen als een verbinding tussen beide delen van het museum.

Ook is het programma voor de nieuwe uitbreiding nog niet zeker. Deze kan permanente tentoonstellingen gaan huisvesten zoals de Sainsbury Wing, maar ook tijdelijke tentoonstellingen of publieke diensten zouden hierin ondergebracht kunnen worden.

4. DE VERGELIJKING

Door de musea grondig te onderzoeken en te analyseren zijn enkele belangrijke raakvlakken naar boven gekomen. Deze geven aan waar beide musea gelijkenissen of juist tegenstrijdigheden vertonen, hoewel ze eenzelfde tijdsgeslacht hebben. Deze raakvlakken zijn belangrijk om te begrijpen hoe zowel Chipperfield als Venturi zijn omgegaan met erfgoed en kunnen gedefinieerd worden als de context, het ornament, het interieur en oud vs. nieuw.

4.1. CONTEXT



Figuur 54&55: Het Museumsinsel en Trafalgar Square

De context heeft een grote invloed uitgeoefend bij beide ingrepen. Chipperfield heeft zich voor zijn masterplan gebaseerd op de oorspronkelijke context van de site. Zo wil hij de musea van het Museumsinsel opnieuw met elkaar gaan linken, door ze ondergronds met elkaar te verbinden en gaat hij de James Simon Gallery verbinden met het Neues Museum door de bestaande colonnade voort te zetten. Dit laatste vormt een herkenbare techniek aangezien zo het Neues Museum ook verbonden is met het Altes Museum. Venturi is gaan kijken naar de context van Trafalgar Square waar men de Sainsbury Wing is gaan modeleren naar de context van het plein. Ze namen de architectuurtaal over en hielden de hoogte aan van de gebouwen die rond het plein lagen.

Context is zeer belangrijk voor Venturi. Dit blijkt ook in het Seattle Art Museum, het project dat gelijktijdig liep met die van de Sainsbury Wing en waar hij een glazen arcade gebruikte om te verwijzen naar de context van de naburige oude kantoorgebouwen die ook een arcade hadden. In zijn werk *Complexity and Contradiction in Architecture* (1968), duidt hij ook verscheidene keren op het belang van context. Hij haalt talloze voorbeelden aan die hem inspireren. Eén daarvan is Palladio's grondplan dat vaak verstoord is door niet rechthoekige ordeningen om het te laten aansluiten bij het Vicenza's stratenpatronen. Een tweede voorbeeld is terug te vinden bij Le Corbusier's Villa Savoye waarbij enkele kolommen verplaatst en weggehaald zijn uit het grid. Op deze manier werd het mogelijk om meer ruimte te geven aan de ruimtelijke behoeftes en circulatie. Hij zegt dat dit de dominante regulariteit van het ontwerp meer levendig maakt. Een compromis tussen orde en omstandigheden zorgt volgens hem voor dubbelzinnige ritmes en een levendige façade.

We kunnen stellen dat voor beide architecten de context een belangrijke invloed uitgeoefend heeft op de uiteindelijke visie

van de ingreep. Toch was dit niet de voornaamste in steek binnen het concept. De echte hoofdreden wordt in de andere vergelijkingen duidelijk naar voor geschoven.

4.2. ORNAMENT



Figuur 56&57: Foto van de ornamenten van de musea

Bij beide ingrepen speelt het ornament een heel belangrijke rol. Zowel Chipperfield als Venturi ggaan het ornament gebruiken als basis voor hun concept. De manier waarop ze ermee omgaan is echter volledig verschillend. De achterliggende reden hiervoor is de architectuurtaal van beide architecten. Venturi is een echte postmodernist, terwijl

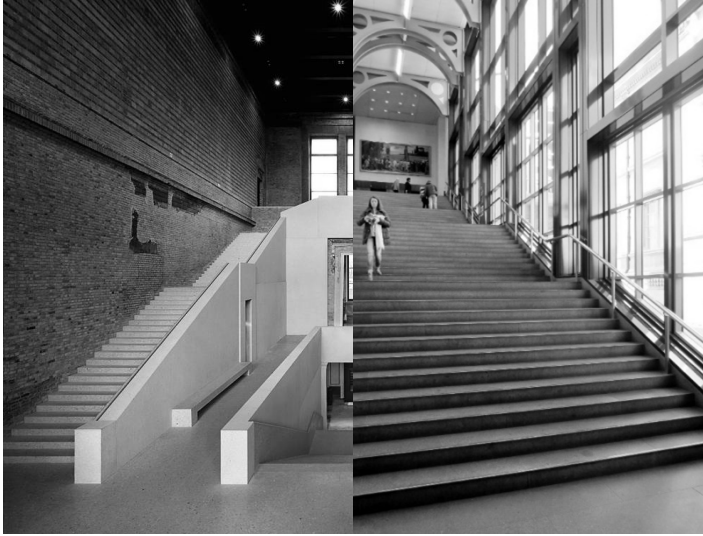
Chipperfield een meer hedendaagse architectuur introduceert.

Bij het Neues Museum gaat Chipperfield op een heel abstracte manier in zijn architectuur de oorspronkelijke ornamenten overnemen van het Neues Museum. Dit zorgt voor een zekere continuïteit tussen oud en nieuw, maar het oude wordt niet letterlijk gekopieerd. Door op een hedendaagse en abstracte manier verder te gaan op de oude ornamenten, wordt het klassieke karakter van de façade behouden.

Venturi gaat bij de Sainsbury Wing net helemaal omgekeerd te werk. Hij breekt met de klassieke ritmiek van de zuilen van de National Gallery door deze ritmisch te laten verspringen. De continuïteit tussen oud en nieuw wordt hier bekomen door de oude ornamenten letterlijk te kopiëren van de National Gallery. De zuilen van de National Gallery lijken door te lopen in de Sainsbury Wing, enkel veel ritmischer en deinen uit naarmate de pilasters verder weg van de National Gallery staan. Venturi haalt dit concept om met ritmiek om te gaan ook aan in zijn werk *Complexity and Contradiction in Architecture* (1968). Hij zegt dat orde doorbroken mag worden, wanneer dit het ontwerp versterkt.

Het ornament bepaalt in beide gevallen dus de manier waarop ze voor continuïteit zorgen tussen oud en nieuw. Chipperfield neemt de ritmiek over van de oude ornamenten, maar op een abstracte wijze. Venturi neemt de vormtaal over van de oude ornamenten, maar gaat spelen met de ritmiek ervan. Zo zijn het duidelijk dezelfde aspecten, namelijk ritme en ornamentiek, die voor beide architecten als cruciaal worden ervaren.

4.3. INTERIEUR



Figuur 58&59: Foto van de trappenhal van de musea

Voor het interieur hanteerden beide architecten dezelfde concepten als die zij voor het exterieur hebben gebruikt. In de galerijen van het Neues Museum ging Chipperfield kijken naar datgene dat er al was. Dat wat verloren was gegaan moest verloren blijven en enkel wanneer het nodig was, werd er een toevoeging gedaan op een minimalistische manier met beton. De galerijen geven een eerlijk beeld van het verleden, ze tonen niet enkel hoe het vroeger was maar tonen ook de verwerking doorheen de jaren. Deze pure architectuur raakt de bezoekers tijdens hun bezoek en doet hen stilstaan bij de tragische gebeurtenissen van het verleden. In het algemeen tonen ze meer begrip voor het verleden en gaan respectvol om met alles wat het museum te bieden heeft. De manier waarop Chipperfield is omgegaan met de trappenhal versterkt zijn visie van het concept. Datgene dat er

nog was heeft hij behouden, dat wat er niet meer was heeft hij weggelaten. De trap was echter noodzakelijk voor de circulatie, deze heeft hij dus opnieuw toegevoegd. Dit dan ook op een wijze waarbij men de verschillen en gelijkenissen tussen oud en nieuw kan waarnemen. Sobere nieuwe materialen tonen dat het een nieuw geïntroduceerd iets is, maar dat het toch op een intieme manier omgaat met een waardevol verleden.

De trappenhal van de Sainsbury Wing versterkt dan weer op zijn manier het concept en de visie van Venturi. Hij introduceert hier een klassieke vormtaal om zo een continuïteit met het verleden te zoeken. Ook in de galerijen keert dit terug waarbij Venturi letterlijk de orde van de galerijen van de National Gallery kopieert. Hij gaat opnieuw spelen met het ritme ervan en toch een onderscheid naar voor te brengen. Zo worden doorgangen ten opzichte van elkaar verschoven om zo een speels geheel te vormen. Ook brengt Venturi in het interieur zuilen naar binnen om het interieur te doen aansluiten met de tentoongestelde schilderijen uit de Renaissance. Dit principe heeft hij ook toegepast bij het Seattle Art Museum, waar hij Chinese sculpturen heeft geplaatst op de trap en gele en oranje bogen zoals in Tibetaanse tempels heeft gebruikt om zo aansluiting te zoeken met de Aziatische kunst die er werd tentoongesteld. Je kan stellen dat Chipperfield meer trouw blijft aan de echte authenticiteit van de ruimtes en enkel een toevoeging doet wanneer dit nodig is. Hij zuivert het gebouw uit tot zijn essentie en zal deze zo goed mogelijk bewaren. Toch zorgt Chipperfield ervoor dat deze toevoegingen minimaal blijven. Hierdoor is er een sterke continuïteit met het verleden aangezien de historie op een meer eerlijke en pure manier op de voorgrond treedt. Venturi bekomt deze continuïteit met het verleden door de vormtaal over te nemen op een speelse manier. Hij is heel vormelijk en haalt zijn concepten en methodologieën dan ook van het postmodernisme.

4.4. OUDE VS. NIEUW



Figuur 60&61: Foto van het Neues Museum en de Sainsbury Wing

In de vorige vergelijkingen is het duidelijk dat beide architecten een eigen visie hebben om met oud en nieuw om te gaan. Zowel voor Chipperfield als voor Venturi is de continuïteit en de echtheid of eerlijkheid een cruciaal hoofdaspect. Ze zullen nooit iets volledig letterlijk overnemen, maar steeds zoeken naar een geschikte manier om hier mee om te gaan binnen een meer hedendaags tijdperk. Zeker de link met het heden en de toekomst staat hierbij centraal. Bij het Neues Museum gaat Chipperfield op een minimalistische manier verder bouwen op het bestaande. Hij kiest bewust om de oude ornamenten van het Neues Museum te abstraheren, om ze zo te introduceren in zijn nieuwe architectuur en in het heden. Venturi gaat bij de Sainsbury Wing op een speelse manier het bestaande

uitbreiden en vervolledigen. Hij zal daarom met het ritme van de klassieke orde gaan spelen om deze oude architectuurtaal over te dragen naar het heden.

Beiden gaan op een heel verschillende manier te werk: Venturi als postmodernist en Chipperfield als een hedendaagse architect. Toch baseren ze zich alle twee op het oude om het nieuwe te creëren. De onlosmakende band tussen verleden, heden en toekomst is dan ook cruciaal. Oud tegenover nieuw is niet wat beide architecten nastreven. Ze streven voor continuïteit van het oude in het nieuwe, en niet naar tegenstrijdigheid.

5. DO I HAVE VENTURI LOVE IN ME?

5.1. DE VRAAG

Venturi en Chipperfield hebben een heel eigen en persoonlijke manier om met erfgoed om te gaan. Venturi werkt als een postmodernistische architect vormelijk en speelt met de ritmes van klassieke ordes. Chipperfield werkt op een heel hedendaagse manier en gaat ornamenten tot het minimum beperken om de pure architectuur maximaal tot uiting te laten komen.

De architectuurtaal die beide architecten handhaven hebben een belangrijke invloed gehad op de manier waarop zij met erfgoed zijn omgegaan. Daarnaast heeft ook de context waarin beide musea zich bevonden een grote invloed uitgeoefend.

Het Neues Museum was een ruïne die haar geschiedenis toonde. Het was een gebouw met een grote gelaagdheid die vroeg om de nodige precisie en tact van de architect. Chipperfield is er op een correcte, zorgvuldige manier mee omgegaan.

Daarnaast hebben we de National Gallery waarbij enkel nog maar een leeg plot over was dat lang geleden gebombardeerd werd tijdens de tweede wereldoorlog. Alle sporen van het bombardement waren volledig uitgewist waardoor de gelaagdheid van de site van de Sainsbury Wing grotendeels mee verloren ging. Daarom volstaat het ook dat Venturi enkel de bestaande context van de National Gallery overnam in de façade van de Sainsbury Wing. Toch heerst er een grote

verdeeldheid over de Sainsbury Wing. Er zijn voorstanders van Venturi zijn methodes, maar er zijn ook tegenstanders. De Sainsbury Wing kan dus op zijn minst controversieel genoemd worden.

Een mogelijke reden voor deze verdeeldheid kunnen we terugvinden in *The City is not a Post-Card: The Problem of Genius Loci* (2006) een lezing van Pérez-Gómez waarin hij aanhaalt dat het postmodernisme gefaald heeft om betekenisvolle architectuur te produceren. Ik citeer:

“A parallelogram with four little trees does not make a plaza, and Postmodern simulations are not the modern equivalent of the locus where traditional architecture fulfilled its intersubjective, cultural promise to become a cosmic space, offering through experiential wonder a ground and orientation to our finite lives. This kind of contextualism, regionalism or even revivalism has clearly failed to produce truly meaningful architecture, even when it rivals the surrogate forms of cultural participation represented by the media, cyberspace or television.” (Perez-Gomez, geciteerd in The City is not a Post-Card: The Problem of Genius Loci 2006, p.2)

Uit de voorafgaande casestudies kunnen we aantonen dat dit gebrek aan betekenisvolle architectuur te wijten kan zijn aan de manier waarop er met erfgoed is omgegaan. Onder erfgoed kunnen we sporen uit het verleden verstaan die vandaag de dag nog steeds aanwezig zijn. Het zijn aspecten die afkomstig zijn van vorige generaties en die nu in het heden nog steeds een al dan niet belangrijke plaats innemen. Ze geven ons een beeld van hoe mensen vroeger geleefd hebben en zijn van groot belang voor de identiteit van een samenleving. Erfgoed versterkt daarnaast ook het cultureel en historisch zelfbewust zijn.

Erfgoed bestaat uit twee soorten: materieel en immaterieel erfgoed. Deze kennen een zekere continuïteit ten opzichte

van elkaar waardoor men het ene niet kan erkennen zonder het andere.

Tot het materieel erfgoed behoren bijvoorbeeld voorwerpen uit musea, archeologische vondsten, archieven, monumenten, landschappen... Deze vorm van erfgoed is tastbaar en kunnen wij waarnemen. Immaterieel erfgoed daarentegen is niet tastbaar waardoor het kan gaan om gewoontes, gebruiken, kennis, praktijken of tradities. Op de website van Unesco kunnen we het volgende terugvinden:

Ze willen immaterieel erfgoed levend houden en koesteren. Dit 'levend erfgoed' is volgens Unesco een bron en uiting van culturele identiteit en diversiteit. Iets wat we ten zeerste moeten beschermen. Immaterieel cultureel erfgoed bestaat in allerlei vormen zoals mondelinge overleveringen, muziek en dans, rituelen, feestelijke evenementen, sociale praktijken, kennis en toepassingen in verband met de natuur en het universum, of de vaardigheden van ambachten.

Het verschil tussen materieel en immaterieel erfgoed ligt aan de basis voor de kritiek op, niet alleen de Sainsbury Wing, maar ook op het postmodernisme als stroming. Op het kantelpunt binnen de architectuur, zoals eerder aangegeven vindt dit plaats in de jaren '90, tonen jonge architecten zoals chipperfield een architectuur die zich zowel focust op het materieel erfgoed als op het immaterieel erfgoed. Dit vinden we meteen terug bij de eerste indruk die het Neues Museum op de bezoeker nalaat.

De geabstraheerde ornamenten van de façade van het Neues Museum verwijzen naar het materieel verleden van het museum, naar de bestaande ornamenten. Daarnaast is het ontwerp van Chipperfield ook geladen met immaterieel erfgoed. Immaterieel erfgoed kan namelijk een gebeurtenis zijn. In het geval van het Neues Museum is dit de verwoesting en het verval van de tweede wereldoorlog. Deze gebeurtenis heeft het museum getekend en is een deel van haar geschiedenis. Door Chipperfield zijn ontwerpmethode laat hij

de littekens van het gebouw zichtbaar en toont hij het turbulente verleden van het museum.

Op het eerste zicht zou je deze littekens, zoals bijvoorbeeld kogelgaten of roet van de brand, kunnen waarnemen als materieel erfgoed. Anderzijds brengen deze kogelgaten en roet je terug naar een gebeurtenis en nemen je mee doorheen de geschiedenis. Ze vormen echo's van de tweede wereldoorlog en beladen hierdoor het ontwerp van Chipperfield met immaterieel erfgoed.



Figuur 62: Foto van het roet op de zuilen in het Neues Museum

Ook bij de tweede casestudie, namelijk de Sainsbury Wing, kunnen we op zoek gaan naar een manier waarop materieel of immaterieel erfgoed op de voorgrond treedt. De façade van de Sainsbury Wing is daarentegen gemodelleerd naar de context van Trafalgar Square. De pilasters verwijzen naar de façade van de National Gallery, naar het materieel erfgoed van het museum. Het postmodernisme legt op deze manier

duidelijk zijn focus op het materieel erfgoed en het vormelijke. Hierdoor ontstaat er een gebrek aan immaterieel erfgoed. Het immaterieel erfgoed dat hier op alle mogelijke manieren ontbreekt vormt de aanleiding voor de kritiek op het postmodernisme.

5.2. DE PROJECTEN

Om deze stelling te staven richt ik mij nog op drie andere projecten die behoren tot het postmodernisme en die dus ook de focus leggen op het materieel erfgoed. Hierbij gaat het om volgende projecten: het Seattle Art Museum van Venturi, het Museum of Contemporary Art in San Diego van Venturi en tenslotte het voorstel van Frank Gehry voor het Neues Museum.

Venturi was als winnaar genomineerd voor het Seattle Art Museum, nog voor hij de wedstrijd van de Sainsbury Wing had gewonnen. Toch waren de werken van de Sainsbury Wing enkele maanden eerder klaar dan die van het Seattle Art Museum. Net zoals de National Gallery had ook het oorspronkelijke Seattle Art Museum te kampen met een steeds groeiende collectie en was er uiteindelijk nood aan een uitbreiding in de jaren '80. In 1984 werd Venturi genomineerd als winnaar en reeds in 1991 werd het museum geopend voor bezoekers.

Omdat Venturi gelijktijdig bezig was met beide musea is er een grote wisselwerking tussen beiden ontstaan. Er zullen sterke gelijkenissen op de voorgrond treden waardoor de link met dit museum niet kon ontbreken. Venturi ging ook hier

het postmodernisme binnen brengen en verenigde dit met de visie van het museum als een bewaarplaats voor wereldwijd erfgoed.

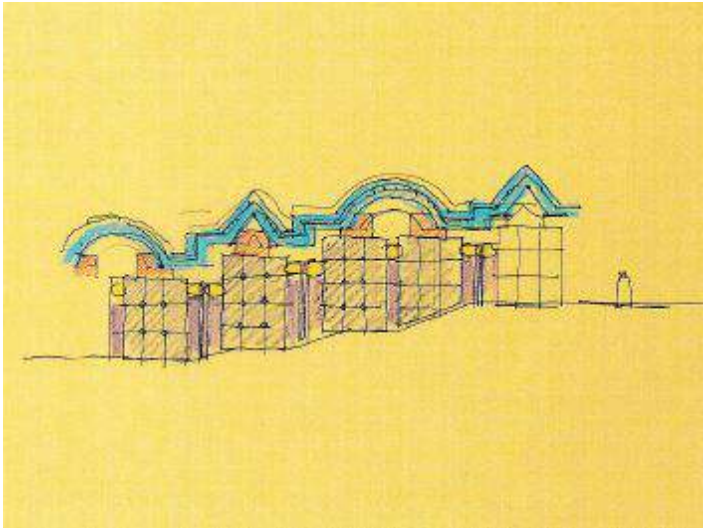
Het oorspronkelijke Seattle Art Museum was gelegen in het Volunteer Park. Deze locatie was niet ideaal omdat deze niet gemakkelijk te bereiken was voor bezoekers. Daarom besloot men om in plaats van een nieuwe vleugel een volledig nieuw museum te realiseren. Deze keer zou het museum gevestigd worden midden in de stad. Dit zou er voornamelijk komen omwille van de betere bereikbaarheid voor alle mogelijke bezoekers. Het Seattle Art Museum is nu gelegen op het einde van een rechthoekige blok, binnen de dichte kern van de stad. Het museum is gelegen op een lichte helling en is slechts enkele wijken verwijderd van de lagergelegen haven.

Het Seattle Art Museum is vijf verdiepingen hoog en de gevel is bekleed met stenen panelen die de galerijen op de tweede en derde verdieping ontsluiten. Bovenaan is een glazen bandraam die de administratieve kantoren van licht voorziet. De lange gevel van het museum, gelegen aan University Street, is teruggetrokken van de straat. De façade neemt hier voorzichtig een stap terug, waardoor er een doorsteek ontstaat die je zicht geeft op de haven. Wanneer je de gevel blijft volgen richting de haven zal deze afbuigen om zo de doorsteek extra te accentueren.

Langs lange zijde loopt ook een grote monumentale trap, die je naar beneden leidt van de hoger gelegen straat naar de inkom van het museum. Deze trap loopt ook door in het interieur en leidt je van de inkom naar de bovengelegen galerijen. Net zoals in de Sainsbury Wing wordt deze trap gebruikt om de inkom en de galerijen met elkaar te verbinden.

De trap die doorloopt van het exterieur in het interieur wordt gescheiden door een glazen arcade. Het exterieur van deze arcade wordt gekenmerkt door een opeenvolging van afgeplatte en driehoekige bogen. Context is voor Venturi heel

belangrijk. De arcade van de gelijkvloers treedt daarom ook in interactie met andere arcadestructuren van de gelijkvloers van de naastliggende commerciële gebouwen. Dit echter op een minder sprekende manier als bij de Sainsbury Wing waar Venturi letterlijk de façade van het naastliggende museum, de National Gallery, gaat kopiëren en gaat spelen met de ritmiek van de zuilen.



Figuur 63: Schets van de arcade

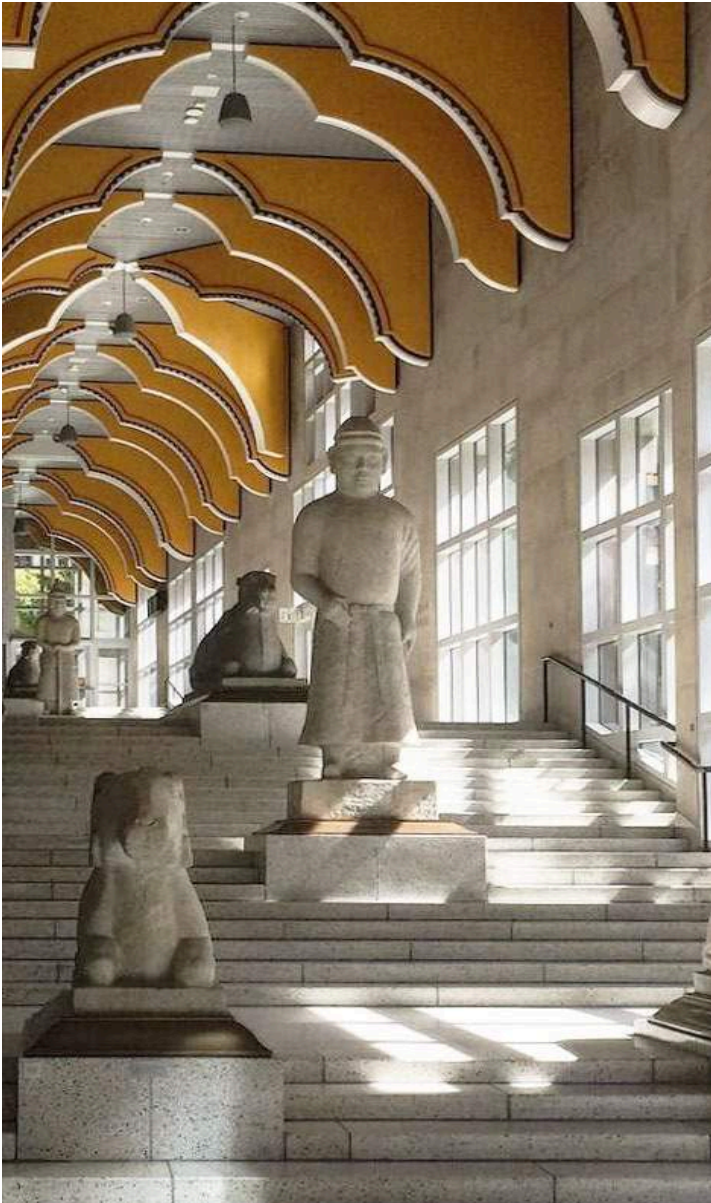
Ook qua hoogte is de Sainsbury Wing afgestemd op de gebouwen gelegen aan Trafalgare Square. Bij het Seattle Art Museum is dit vandaag de dag minder het geval. Oorspronkelijk vond het museum, dat redelijk laag is, aansluiting qua hoogte met het gebouw dat erlangs lag. Dit gebouw is echter afgebroken geweest en heeft plaats moeten maken voor een nieuwe uitbreiding van het museum in 2006. Deze uitbreiding is een hoge toren, waardoor het museum verloren gaat tussen de hoogbouw.



Figuur 64: Foto van het Seattle Art Museum vandaag de dag

Venturi was een grote fan van de locatie van het plot voor het nieuwe museum. De buurt waar het nieuwe museum zou komen was rijk aan kantoorgebouwen die gebouwd waren tussen 1910 en 1920. Deze oude kantoorgebouwen zijn een kenmerkend gegeven voor de stad Seattle. Venturi wilde daarom ook met zijn nieuw museum dit verleden versterken. Het exterieur is een verzameling van verwijzingen waarbij onder andere de arcade verwijst naar de oude kantoorgebouwen van Seattle. Opnieuw zien we hier verwijzingen terugkomen naar het materieel erfgoed.

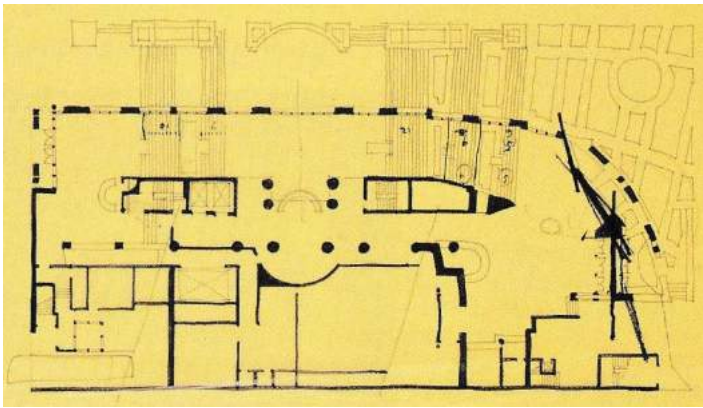
Ook het interieur is rijk aan deze verwijzingen naar het materieel erfgoed. Zo staan er Chinese sculpturen op de trap tentoongesteld die afkomstig zijn uit het oude museum in het Volunteer Park. Dit originele museum huisvestigde Aziatische kunst. Daarnaast vind je gele en oranje bogen terug in de trappenhal zoals men ook in Tibetaanse tempels kon terugvinden.



Figuur 65: Foto van de trappenhal

De trappenhal toont sterke gelijkenissen met die van de Sainsbury Wing waar Venturi wel koos voor andere bogen, namelijk Romaanse rondbogen.

Venturi kreeg totale vrijheid bij het inrichten van het interieur voor het nieuwe Seattle Art Museum. Hij wou dat alle galerijen gelijk waren aan elkaar. Het museum moest niet gebaseerd zijn rond één object of één ruimte, maar alles moest gelijkwaardig tentoongesteld worden. In het museum moesten de ruimtes een zeker niveau van samenwerking en kwaliteit hebben.



Figuur 66: Schets van het grondplan

Venturi heeft het museum zo ontworpen dat er vele routes voor de bezoekers zijn waardoor zij het museum en de kunst kunnen ontdekken. Ze moeten zelf hun eigen weg vinden doorheen het museum. Enkel op de twee verdiepingen, die dienen voor de permanente collectie, heeft Venturi een zacht gebogen centrale gang geïntroduceerd die dienstdoet als een as of pad tussen de exposities van verschillende continenten. De zacht gebogen centrale gang leidt je op deze verdiepen naar een concaaf raam die weer een extra element vormt voor het exterieur.

We kunnen concluderen dat er dus gelijkenissen terugkeren tussen de Sainsbury Wing en het Seattle Art Museum. De context is heel belangrijk voor Venturi en hij zal opnieuw naar het materieel erfgoed grijpen. Ook laat hij zich inspireren door de naastliggende gebouwen en gaat hij op zoek naar een intense relatie met de aanpalende panden.

In diezelfde periode wanneer Venturi genomineerd was voor de Sainsbury Wing en het Seattle Art Museum, was hij tenslotte ook genomineerd als winnaar voor de uitbreiding van een derde museum: het Museum of Contemporary Art in San Diego. Net zoals het Seattle Art Museum toont dit museum opnieuw grote gelijkenissen met de Sainsbury Wing. Het museum was opgericht in 1941 in het voormalige huis van Ellen Browning Scripps, een ontwerp van de architect Irving Gill. Zijn strakke betonnen gebouw wordt door vele gezien als een voorloper op het modernisme.



Figuur 67: Foto van het huis van Ellen Browning Scripps

Het gebouw had vele uitbreidingen gekend doorheen de jaren, waardoor er uiteindelijk niks meer zichtbaar was van het originele ontwerp.

In 1985 was er opnieuw nood aan een uitbreiding. De wedstrijd werd in 1986 gewonnen door Venturi, maar door een gebrek aan budget werden pas in 1992 de werken aangevangen en in 1996 voltooid.

Venturi ging een deel van de latere uitbreiding verwijderen, zodat de originele façade van het ontwerp van Gill terug zichtbaar werd. Langs de voorzijden laat hij zijn uitbreiding mee buigen met de aangrenzende straat. Hij refereert ook door gebruik te maken van rondbogen, zuilen en een ingang die overdekt wordt door een overkapping van lattenwerk naar het originele ontwerp van Gill en ook naar de Women's Club aan de overkant van de straat. Dit gebouw was tevens een ontwerp van Gill.



Figuur 68: Foto van de Women's Club

Net zoals bij de Sainsbury Wing gaat Venturi met zijn architectuur verwijzen naar het materieel erfgoed. Daarnaast is opnieuw context heel belangrijk en creëert hij een dialoog tussen het originele ontwerp van Gill en zijn uitbreiding, net zoals ook de Sainsbury Wing en de National Gallery in dialoog met elkaar staan.



Figuur 69: Foto van het museum of contemporary art in San Diego

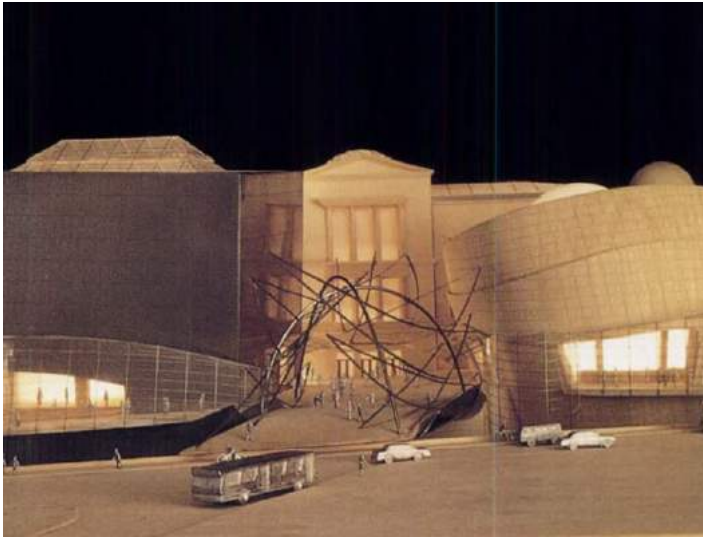
De achterzijde van het museum is gericht naar de oceaan. Hier heeft Venturi kleine ingrepen gedaan om zo de bestaande uitbreidingen van de jaren 50 te betrekken bij het geheel.

Ook in het interieur waren de ingrepen klein. Zo deed hij enkele aanpassingen voor een betere circulatie en herschikte hij enkele van de galerijen. De grootste aanpassing die hij deed in het interieur was het introduceren van een nieuwe lobby, die dienst zou doen voor recepties en andere speciale gelegenheden. Deze ruimte wordt gekenmerkt door een lichtbeuk in de vorm van een zevenpuntige ster.



Figuur 70: Foto van de lobby

Niet enkel Venturi focust zich op het materieel erfgoed, ook in het oeuvre van andere postmodernisten zien we dit terugkeren. Zo zien we in het ontwerpvoorstel van Frank Gehry voor het Neues Museum ook het postmodernisme op de voorgrond treden, samen met de intense link met het materieel erfgoed. Gehry was tweede geworden in de wedstrijd nadat Chipperfield de jury had kunnen overtuigen met zijn visie om met het erfgoed om te gaan.



Figuur 71: Maquette van het ontwerpvoorstel van Frank Gehry

Frank Gehry kan beschouwd worden als een belangrijke figuur binnen het postmodernisme en was iemand die opkeek naar Venturi. Gehry liet zich door hem inspireren. In het artikel *Frank Gehry remembers Robert Venturi and VSBA's work* (2018) van The Architects Newspaper lezen we over de admiratie die hij had voor Venturi.

In dit artikel spreekt Frank Gehry vol lof over de Sainsbury Wing. Hij zegt dat de Sainsbury Wing, wanneer je naar de

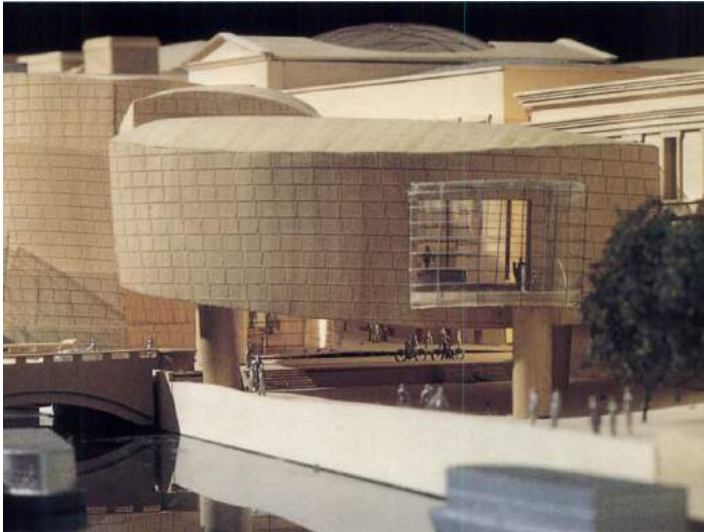
kolommen kijkt in een hoek, een lichte hoek, het iets met je doet. “Yeah, I have Venturi love in me”, voegt hij tenslotte nog toe. We kunnen dus stellen dat Frank Gehry een fan was van het werk van Venturi.

In Frank Gehry zijn boek *Frank Gehry: The City and Music (2002)* vertelt hij over zijn voorontwerp voor het Neues Museum. Hij vertelt dat in zijn voorstel de ingang van het Neues Museum duidelijk zichtbaar zou moeten geweest zijn vanaf de straat. Hier moesten de bezoekers naartoe geleid worden om vanaf hier aan hun ontdekkingstocht te kunnen starten. De vleugels van het Neues Museum zouden echter grotendeels worden verborgen achter elementen die de oorspronkelijke laterale beweging tussen beide vleugels en de naastliggende gebouwen zou verzwakken. Wanneer je deze elementen architecturaal zou beschrijven, zou men kunnen zeggen dat het gaat om een verzameling van zachte curves die doorbroken worden door een zwarte rechthoek.

Gehry trachtte met zijn architectuur gebogen vormen en een zekere lichtheid te introduceren. Hiermee wilde hij een innemende en degressieve verbinding maken tussen de gebouwen, net zoals hij met deze elementen de hoeveelheid aan tentoonstellingsruimte die beschikbaar was voor het Neues Museum wou vergroten.

Het zwarte rechthoekige gebouw zou een boekenwinkel en informatiecentrum gaan onderbrengen met daarboven een reeks nieuwe galerijen. Het ronde gebouw zou een restaurant en nog meer nieuwe galerijen gaan bevatten. Ook voorzag Gehry extra expositieruimtes voor tijdelijke tentoonstellingen binnenin de brug die het Neues Museum zou gaan verbinden met het Altes Museum. Deze brug zou het Altes Museum nauwelijks raken, als een gebaar om Schinkels meesterwerk onaangeraakt te laten.

De architectuur die Frank Gehry voor het Neues Museum zou gaan plaatsen impliceerde één voor één bewegingen die kronkelend en schuin waren.



Figuur 72: Maquette van de brug

Dit was ook het geval voor de zwarte rechthoek die in een lichte hoek was geplaatst ten opzichte van de façade van het Neues museum. Hij deed dit om het museum te verenigen met het kanaal dat erlangs liep. De oorspronkelijke ruimte tussen het museum en het water zou zo worden opgevuld met een variatie van bewegingen die zowel aandacht trokken als onttrokken van de ingang.

De belangrijkste thema's in het voorstel van Gehry waren volgens hem die van ondoorzichtigheid en transparantie, het rechte en het gebogen, en repetitie als een principe van het bestaande museum, opgewerkt door een unieke tussenliggende structuur. Elk van deze was voor hem een praktische maximalisering van de ruimte die voor handen was in plaats van eerder een decoratief of retorisch effect.

De twee nieuwe gebouwen zouden een ingang creëren voor het Neues Museum. Het museum kreeg dus een ingang vanaf het straatniveau, vanwaar bezoekers een glimp van het Neues

Museum kregen doorheen de nieuwe architectuur van Frank Gehry. Deze zouden het museum gaan linken met de straat maar toch de focus op het Neues Museum benadrukken.

Frank Gehry is heel duidelijk over zijn visie en concept voor het Neues Museum in zijn boek *Frank Gehry: The City and Music (2002)*. We kunnen ook opmerken dat de nadruk gelegd wordt op het materieel erfgoed. Hij wil het Neues Museum benadrukken als een inkom voor het Museumsinsel. De nieuwe architectuur die hij introduceert moet de aandacht gaan leggen op het Neues Museum, op het gebouw. Het materieel erfgoed wordt door zijn voorstel op de voorgrond geplaatst. Over het turbulente verleden van het museum spreekt hij niet in zijn boek waardoor we kunnen concluderen dat de historische context minder van belang was voor Gehry. Bij Chipperfield vormt dit immaterieel verleden de basis van zijn visie en concept. Hij wil deze gelaagdheid aan de bezoekers laten voelen. Frank Gehry gaat deze littekens verbergen achter zijn architectuur en focussen op het materieel erfgoed. Hier zien we meteen de probleemstelling omtrent het postmodernisme op de voorgrond treden.

5.3. DE LIEFDE

Wanneer we dan terugkeren naar de vraagstelling: wat is de oorzaak voor kritiek op postmodernistische architectuur op het einde van de 20^{ste} eeuw met betrekking tot erfgoed en hoe kijken wij er vandaag de dag op terug? Dan hebben deze laatste projecten geholpen om de stelling te staven dat de kritiek afkomstig is door dat het postmodernisme haar focus

niet zo zeer legde op het immaterieel erfgoed, maar meer op het materieel erfgoed. Op deze manier gaan er vele waarden vanuit het immaterieel erfgoed verloren, iets wat veel kennis van het verleden teniet zal doen.

Door te focussen op het materieel erfgoed zijn projecten zoals de Sainsbury Wing of het Seattle Art Museum heel vormelijk. Het materieel erfgoed behoort tot het erfgoed, maar zoals eerder aangehaald is er een continuïteit of intense relatie terug te vinden tussen materieel erfgoed en immaterieel erfgoed. Wanneer een van de twee ontbreekt in een project, kan dit leiden tot kritiek en afbreuk van diverse historische waarden. Doordat het postmodernisme de nadruk niet legt op het immaterieel erfgoed kan het voor tegenstanders een aanleiding hebben gegeven om het te bestempelen als architectuur zonder betekenis, omdat er volgens hen iets ontbreekt.

Door mijn onderzoek ben ik echter ook gefascineerd geraakt door het postmodernisme en vind ik dan ook dat het niet bestempeld mag worden als betekenisloze architectuur. Het postmodernisme dat met zijn architectuur verwijst naar een vormtaal uit het verleden is zeker niet betekenisloos. Deze vormen verwijzen namelijk niet alleen naar het materieel erfgoed, maar ook naar de context van een plaats.

Context heeft een heel grote invloed binnen postmodernistische architectuur. Zo verwijzen de pilasters van de Sainsbury Wing naar Trafalgare Square en de glazen arcade van het Seattle Art Museum naar de arcades van de naastgelegen kantoorgebouwen. De vormen verwijzen dus niet enkel naar het verleden, maar ook naar de identiteit van een plaats en mag daarom ook niet gezien worden als architectuur zonder betekenis.

Daarnaast heeft het interieur van de Sainsbury Wing een zekere anekdotische kwaliteit. Dit doordat het stilistisch aangepast is aan de collectie. Venturi voegt hierdoor betekenis toe aan het interieur en zo introduceert hij zuilen

en rondbogen die verwijzen naar de renaissance. Ook gaat hij speels om met de doorzichten die hij laat verspringen ten opzichte van elkaar en introduceert hij lange assen waardoor je elke ruimte anders beleeft.



Figuur 73: Foto van de zuilen en rondbogen

In de documentaire *National Gallery* (2014) van Frederick Wiseman wordt erop gewezen hoe belangrijk de beleving van het publiek is voor het museum. Zo vraagt een gids in de documentaire aan het publiek om zich in te leven in de sfeer van de ruimte waar het schilderij oorspronkelijk hing. Een kerk die nauwelijks verlicht was, waar wierook brandde en waar de dansende vlammen van het kaarslicht het afgebeelde tafereel door de flikkeringen liet bewegen. Door Venturi zijn verwijzingen naar het verleden in het interieur wordt het publiek geholpen zich in te leven in de tijdgeest en stroming waarbinnen het schilderij zal kaderen.

Dit onderzoek, dat een zoektocht was naar een reden voor kritiek op het postmodernisme, heeft mij een appreciatie gegeven voor het postmodernisme en de architectuur van Venturi.

Niet alleen ik heb deze appreciatie voor het postmodernisme, maar ook vele anderen. Het postmodernisme maakt als het ware vandaag de dag een comeback. Steeds meer architecten tonen vandaag de dag terug hun appreciatie voor het postmodernisme en laten zich erdoor beïnvloeden. Na een lange periode van kritiek, vormt het postmodernisme weer een bron van inspiratie. In het artikel *Postmodernism is back* (2015) van Dezeen wordt aangehaald dat architecten zich laten inspireren door het postmodernisme omdat het hen helpt grenzen te overschrijden en toelaat om te experimenteren met nieuwe vormen door te refereren naar het verleden.

De toenamen aan populariteit voor het postmodernisme zien we ook terugkeren in de vele petitie's die worden opgestart voor het patrimonium van het postmodernisme te beschermen. Door de kritische houding in het verleden dreigde vele postmoderne gebouwen te verdwijnen, zo ook enkele van het oeuvre van Venturi. Het Museum of Contemporary Art in San Diego is hier één van. Voor een nieuwe uitbreiding van het museum zal een deel van de uitbreiding van Venturi moeten gaan wijken. Zo zullen de befaamde zuilen die hij introduceerde aan de ingang verdwijnen. Hierdoor zal het museum een deel van haar dialoog verliezen met de context. Een latere uitbreiding, net zoals de toren langs het Seattle Art Museum, dreigt de sterke interactie met de context te verzwakken. Doordat vandaag de dag de kwaliteiten van het postmodernisme erkend worden, wordt er weerstand geboden om niet dezelfde fout te maken als bij het Seattle Art Museum.

We kunnen stellen dat het postmodernisme terug aan populariteit wint en mij alvast heeft weten te overtuigen door mijn onderzoek.

Het postmodernisme benadrukt hoe belangrijk context is. Hiermee opent het nieuwe deuren en nodigt het uit om architectuur, maar ook erfgoed, door een nieuwe bril te bekijken. Doordat Venturi zo controversieel met erfgoed is omgegaan bij de Sainsbury Wing, heeft hij misschien meer dan andere gebouwen, de complexiteit en het belang van erfgoed benadrukt. Ik sluit daarom ook mijn masterscriptie af met deze alomvattende woorden:

**“YEAH, I HAVE VENTURI
LOVE IN ME”**

Frank Gehry



6. DE LINK MET...

Dit laatste hoofdstuk is voorbehouden om de link tussen de masterscriptie en het eindproject te duiden. Binnen de ontwerpstudio New Economies zijn de masterprojecten gesitueerd in de buurt van de Kempische Steenweg, een drukke verkeersader die Zonhoven met Hasselt verbindt.

Mijn eindproject en de locatie rondom de Kempische Steenweg vergelijken met de voorafgaande restauraties is een onbegonnen werk. Het project vergelijken met het Neues Museum door Chipperfield of de uitbreiding van de National Gallery met de Sainsbury Wing van Venturi, is hetzelfde als appels met peren vergelijken. Ik heb er daarom ook bewust voor gekozen om beiden gescheiden te houden. Het Museumsinsel van Berlijn of Trafalgare Square te Londen is niet te vergelijken met de Kempische Steenweg.

Daarnaast kent de masterscriptie een eerder theoretische en onderzoekende ondertoon. Hierdoor is het moeilijker terug te koppelen naar de ontwerpstudio, die eerder praktisch is.

Gedurende het schrijven van deze masterscriptie is er veel nieuwe kennis verworven. Het was een leerrijk proces met een werkwijze die men ook als toekomstig architect kan toepassen.

Daarom wil ik het in dit hoofdstuk niet hebben over een denkbare link met het masterproject, maar graag wil ik de focus leggen op het schrijfproces van deze masterscriptie en alles wat hierbij komt kijken. Dit onderzoek heeft mijn kijk op architectuur veranderd.

Het startschot voor deze masterscriptie was het boek *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) van Venturi. Al snel volgden vele andere boeken die samen de theoretische basis gingen vormen van mijn masterscriptie. Een fundamenteel gegeven dat omwille van zijn theoretisch

karakter niet noodzakelijk moet omgezet worden in de praktijk. Ik heb geleerd dat architectuur niet altijd beoefend moet worden, maar dat architectuur ook een theoretisch aspect kan zijn.

Tijdens mijn schrijfproces heb ik mij kunnen verdiepen in het Neues Museum en de Sainsbury Wing. Ik heb bijgeleerd over de manier waarop Chipperfield en Venturi architectuur waarnemen. Hierdoor ben ik zelf ook anders gaan kijken naar architectuur. Ik stond vroeger eerder sceptisch tegenover het postmodernisme, maar doorheen het schrijfproces is er een zekere liefde ontstaan.

Op deze manier zien we dat door deze masterscriptie het mogelijk is om een persoonlijke verschuiving te realiseren in plaats van een intense link met het masterproject.

7. BIBLIOGRAFIE

6.1. LITERATUUR

Barndt, K. (2011). Working through Ruins: Berlin's Neues Museum. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 86(4), 294-307.

Butler, A. (2014, 30 april). Interview with architect David Chipperfield. Geraadpleegd op 3 maart 2019, van <https://www.designboom.com/architecture/interview-with-architect-david-chipperfield-04-30-2014/>

Cardno, D. (2015, 16 juli). Dissertation. Geraadpleegd op 23 december 2018, van <https://issuu.com/danielcardno/docs/dissertation>

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). *David Chipperfield, 1991-2006*. Madrid, Spanje: El Croquis.

Heynen, H., Loeckx, A., De Caeter, L., & Van Herck, K. (2014). 'Dat is architectuur' Sleutelteksten uit de twintigste eeuw. Rotterdam, Nederland: Nai010.

Jencks, C. (1977). *The Language of Postmodern Architecture*. Hoboken, Verenigde Staten: John Wiley & Sons.

KTHLearningLab. (2011, 9 september). Strategies and seeing - Neues Museum, from ruin to museum [Video]. Geraadpleegd op 11 november 2018, van <https://www.youtube.com/watch?v=iOyNoYK6Lf4>

Larson, K. (1992, 17 februari). *Going Global*. Geraadpleegd op 3 maart 2019, van <https://books.google.be/books?id=eeMCAAAAAMBAJ>

O Gehry, F., & Gilbert-Rolfe, J. (2002). *Frank Gehry: The City and Music*. Londen, Verenigd Koninkrijk: Psychology Press Ltd..

Ostwald, M., & Vaughan, J. (2016). *The Fractal Dimension of Architecture*. Bazel, Zwitserland: Birkhäuser.

- Pacheco, A. (2018, 15 oktober). Frank Gehry remembers Robert Venturi and VSBA's work. Geraadpleegd op 3 maart 2019, van <https://archpaper.com/2018/10/frank-gehry-remembers-robert-venturi-vsba/>
- Parker, J. (2013). Absence as Presence, Presence as Absence: Museological Storytelling in Berlin. *Narrative Works: Issues, Investigations, & Interventions*, 3(1), 55-67.
- Pawson, J. (1996). *Minimum*. Londen, Verenigd Koninkrijk: Phaidon.
- Pérez-Gómez, A. (2006). The City is not a Post-Card: The Problem of Genius Loci. Paper gepresenteerd op de The Sverre Fehn Symposium, Hamar, Noorwegen. Geraadpleegd van <http://bestudiocollaboration.unsw.wikispaces.net/file/view/The+city+is+not+a+post+card+-PerezGomez.pdf>
- The Architectural League. (2015, 29 juni). Current Work: David Chipperfield [Video]. Geraadpleegd op 11 november 2018, van <https://www.youtube.com/watch?v=DiXPG0SbILw>
- Tzonis, A., & Lefaivre, L. (2001). *Tropical Architecture, A Global Regionalism*. Hoboken, Verenigde Staten: John Wiley & Sons.
- UNESCO. (z.d.). Erfgoed in België. Geraadpleegd op 3 maart 2019, van <https://www.unesco.be/nl/erfgoed>
- Venturi, R. (1968). *Complexity and Contradiction in Architecture*. Greenwich, De Verenigde Staten: New York Graphic Society Ltd..
- Venturi, R., & Scott Brown, D. (2001). *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, De Verenigde Staten: Philadelphia Museum of Art.
- Watkin, D. (2001). *De westerse architectuur* (3e ed.). Nijmegen, Nederland: SUN.
- Winston, A. (2015, 17 november). Postmodernism is back: introducing Dezeen's Pomo summer. Geraadpleegd op 3 maart 2019, van <https://www.dezeen.com/2015/07/22/postmodernism-revival-postmodern-retrospective-architecture-design-memphis/>
- Wiseman, F. (Producent) & Wiseman, F. (Regisseur). (2014). *National Gallery* [Film]. Parijs, Frankrijk: Idéale Audience.

6.2. BEELDEN

Figuur 1:

Scott Brown, D. (z.d.). Photographs by Denise Scott Brown on view in New York [Foto]. Geraadpleegd op 17 maart 2019, van <https://www.dezeen.com/2018/11/15/denise-scott-brown-photographs-exhibition-carriage-trade-new-york/>

Figuur 2:

PKMN. (2014, 25 februari). 1992 Children's Museum of Houston [Foto]. Geraadpleegd op 17 maart 2019, van <https://twitter.com/pkmmmad/status/537219247672684544>

Figuur 3:

David Chipperfield Architects. (z.d.). David Chipperfield Architects - Xixi Wetland Estate [Foto]. Geraadpleegd op 17 maart 2019, van https://davidchipperfield.com/project/xixi_wetland_estate

Figuur 4:

The Architectural League. (2015, 29 juni). Current Work: David Chipperfield [Foto]. Geraadpleegd op 18 november 2018, van <https://www.youtube.com/watch?v=DiXPG0SbfLw>

Figuur 5:

Berlin Architecture Images- Neues Museum [Foto]. (z.d.). Geraadpleegd op 18 november 2018, van <http://www.essential-architecture.com/G-BER/BER-041.htm>

Figuur 6:

Berlin Architecture Images- Neues Museum [Foto]. (z.d.). Geraadpleegd op 18 november 2018, van <http://www.essential-architecture.com/G-BER/BER-041.htm>

Figuur 7:

Architectural model [Foto]. (z.d.). Geraadpleegd op 23 december 2018, van <https://www.pinterest.com/pin/522699100477286633/?lp=true>

Figuur 8:

A Seemann, E. (2012, 14 september). Neues Museum Berlin: sebevědomá rekonstrukce | Be In Mag [Foto]. Geraadpleegd op 23 december 2018, van <http://www.beinmag.com/cs/article/neues-museum-berlin-sebevedoma-rekonstrukce>

Figuur 9:

A Seemann, E. (2012, 14 september). Neues Museum Berlin: sebevědomá rekonstrukce | Be In Mag [Foto]. Geraadpleegd op 23 december 2018, van <http://www.beinmag.com/cs/article/neues-museum-berlin-sebevedoma-rekonstrukce>

Figuur 10:

Adenis, P. (z.d.). Altes Museum (Old Museum) | visitBerlin.de [Foto]. Geraadpleegd op 18 november 2018, van <https://www.visitberlin.de/en/altes-museum-old-museum>

Figuur 11:

BANIADAM. (2016, 10 januari). Neues Museum / David Chipperfield [Foto]. Geraadpleegd op 18 november 2018, van <https://baniadam.archi/neues-museum/>

Figuur 12:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 13:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 14:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 15:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 16:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 17:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 18:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 19:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 20:

Arq Hans Döllgast [Foto]. (z.d.). Geraadpleegd op 18 november 2018, van <https://www.pinterest.Pt /pin/114138171792464175/>

Figuur 21:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 22:

Neues Museum Galerie-2 [Foto]. (2009, 1 maart). Geraadpleegd op 18 november 2018, van <https://www.bz-berlin.de/media/neues-museum-galerie-2>

Figuur 23:

Millaives. (2015, 2 maart). Attractive places to visit in Berlin [Foto]. Geraadpleegd op 18 november 2018, van <https://justaboutberlin.wordpress.com/2015/03/02/attractive-places-to-visit-in-berlin/>

Figuur 24:

European Business Network. (2015, 18 februari). Museum Island Berlin - UNESCO Heritage on the way to new splendour [Foto]. Geraadpleegd op 18 november 2018, van <http://www.ebn24.com/prof-dr-hermann-parzinger-museumsinsel-berlin-unesco-welterbe-auf-dem-weg-zu-neuem-glanz/?lang=en>

Figuur 25:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 26:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 27:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 28:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 29:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 30:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 31:

Chipperfield, D., Cecilia, F. M., & Levene, R. C. (2006). David Chipperfield, 1991-2006. Madrid, Spanje: El Croquis.

Figuur 32:

BauNetz Media GmbH. (2013, 14 oktober). Chipperfields James-Simon-Galerie / Grundsteinlegung in Berlin [Foto]. Geraadpleegd op 2 december 2018, van https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Grundsteinlegung_in_Berlin_3339871.html

Figuur 33:

Meisse, M. (z.d.). Kolonnaden [Foto]. Geraadpleegd op 29 november 2018, van <https://meisse.de/fotos/museumsinsel-berlin1>

Figuur 34:

David Chipperfield Architects. (z.d.). David Chipperfield Architects - James Simon Galerie [Foto]. Geraadpleegd op 23 december 2018, van https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie

Figuur 35:

David Chipperfield Architects. (z.d.). David Chipperfield Architects - James Simon Galerie [Foto]. Geraadpleegd op 23 december 2018, van https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie

Figuur 36:

Group of London Trafalgar Square Statue [Foto]. (z.d.). Geraadpleegd op 17 maart 2019, van <http://www.allfinweb.com/gallery/london-trafalgar-square-statue.html>

Figuur 37:

File: National Gallery1836.jpg [Foto]. (2006, 17 februari). Geraadpleegd op 17 maart 2019, van https://commons.wikimedia.org/wiki/File:National_Gallery1836.jpg

Figuur 38:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 39:

Marsden, R. (2014, 30 mei). Rhodri Marsden's Interesting Objects: The monstrous carbuncle [Foto]. Geraadpleegd op 29 november 2018, van <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/architecture/rhodri-marsdens-interesting-objects-the-monstrous-carbuncle-9447869.html>

Figuur 40:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 41:

Venturi, R., & Scott Brown, D. (2001). *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, De Verenigde Staten: Philadelphia Museum of Art.

Figuur 42:

Venturi, R., & Scott Brown, D. (2001). *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, De Verenigde Staten: Philadelphia Museum of Art.

Figuur 43:

Venturi, R., & Scott Brown, D. (2001). *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, De Verenigde Staten: Philadelphia Museum of Art.

Figuur 44:

Venturi, R., & Scott Brown, D. (2001). *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, De Verenigde Staten: Philadelphia Museum of Art.

Figuur 45:

Venturi, R., & Scott Brown, D. (2001). *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, De Verenigde Staten: Philadelphia Museum of Art.

Figuur 46:

Venturi, R., & Scott Brown, D. (2001). *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, De Verenigde Staten: Philadelphia Museum of Art.

Figuur 47:

Venturi, R., & Scott Brown, D. (2001). *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, De Verenigde Staten: Philadelphia Museum of Art.

Figuur 49:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 49:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 50:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 51:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 52:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 53:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 54:

Grahn, R. (2016, 2 juni). Luftaufnahme 326305 [Foto]. Geraadpleegd op 18 november 2018, van <https://www.luftbildsuche.de/info/luftbilder/bauarbeiten-bodemuseum-pergamonaltar-museumsinsel-ufer-spree-berlin-mitte-326305.html>

Figuur 55:

File: Trafalgar Square, London 2 - Jun 2009.jpg [Foto]. (2009, 19 juni). Geraadpleegd op 18 november 2018, van https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trafalgar_Square,_London_2_-_Jun_2009.jpg

Figuur 56:

Berlin Neues Museum 001.JPG [Foto]. (2009, 1 november). Geraadpleegd op 18 november 2019, van https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_Neues_Museum_001.JPG

Figuur 57:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 58:

Millaives. (2015, 2 maart). Attractive places to visit in Berlin [Foto]. Geraadpleegd op 18 november 2018, van <https://justaboutberlin.wordpress.com/2015/03/02/attractive-places-to-visit-in-berlin/>

Figuur 59:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 60:

Berlin Neues Museum 001.JPG [Foto]. (2009, 1 november). Geraadpleegd op 18 november 2019, van https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_Neues_Museum_001.JPG

Figuur 61:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 62:

Moore, R. (2009, 1 mei). Neues Museum by David Chipperfield Architects, Berlin, Germany [Foto]. Geraadpleegd op 23 maart 2019, van <https://www.architectural-review.com/today/neues-museum-by-david-chipperfield-architects-berlin-germany/8601182.article>

Figuur 63:

Venturi, R., & Scott Brown, D. (2001). *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, De Verenigde Staten: Philadelphia Museum of Art.

Figuur 64:

Benschneider, B. (z.d.). Best of the Northwest Art Museums [Foto]. Geraadpleegd op 23 maart 2019, van <http://bestofthenorthwest.com/northwest-travel-ideas/best-of-the-northwest-art-museums/>

Figuur 65:

Stamp, J. (2016, 11 september). Seattle Art Museum [Foto]. Geraadpleegd op 23 maart 2019, van <https://twitter.com/LifeSansBldgs/status/775117979252039680>

Figuur 66:

Venturi, R., & Scott Brown, D. (2001). *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, De Verenigde Staten: Philadelphia Museum of Art.

Figuur 67:

San Diego Archives [Foto]. (z.d.). Geraadpleegd op 25 maart 2019, van <https://archpaper.com/tag/san-diego/page/2/>

Figuur 68:

La Jolla Women's Club [Foto]. (z.d.). Geraadpleegd op 25 maart 2019, van <http://www.loc.gov/pictures/resource/hhh.ca0570.photos.015067p/>

Figuur 69:

Venturi, R., & Scott Brown, D. (2001). *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, De Verenigde Staten: Philadelphia Museum of Art.

Figuur 70:

Hursley, T. (z.d.). *Museum of Contemporary Art, San Diego* [Foto]. Geraadpleegd op 25 maart 2019, van <https://www.vsba.com/projects/museum-of-contemporary-art-san-diego/>

Figuur 71:

O Gehry, F., & Gilbert-Rolf, J. (2002). *Frank Gehry: The City and Music*. Londen, Verenigd Koninkrijk: Psychology Press Ltd..

Figuur 72:

O Gehry, F., & Gilbert-Rolf, J. (2002). *Frank Gehry: The City and Music*. Londen, Verenigd Koninkrijk: Psychology Press Ltd..

Figuur 73:

Beeldmateriaal auteur.

Figuur 74:

Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Verenigde Staten: MIT Press.

